

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES – DEPARTAMENTO MÚSICA**

**La aleatoriedad en música como recurso
expresivo.**

Trabajo Final de la Licenciatura en Composición Musical.

Ceferino Antonio García

Carrera: Licenciatura en Composición Musical.

Directora: Dra. Mónica Gudemos (FA, UNC).

Co-Director Externo: M^o Marcos Franciosi (UNTREF – UNQ).

Noviembre 2020

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer especialmente a Mónica Gudemos y Marcos Franciosi, por todo el tiempo, trabajo, amistad, profesionalismo y acompañamiento que me han brindado a lo largo de este hermoso camino que ha resultado en la realización de este trabajo final. Sin dudas, han sido pilares fundamentales para mi crecimiento y desarrollo como persona y compositor.

A la Facultad de Artes, al Departamento de Música y a sus docentes, que durante tantos años han sido el hogar y cobijo de mis anhelos y sueños. A Juan Carlos Tolosa, amigo y referente de hace ya mucho tiempo, gracias por tu mirada atenta y constructiva de este trabajo. A Rosalía Pérez, por sus sugerencias y devoluciones.

A Eduardo Spinelli, por su amistad, y por todo el tiempo y trabajo compartido en la composición y realización de Luxfonía.

A la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Córdoba. A su ex Director Artístico, M^o Daniel Mazza, con quien he disfrutado y aprendido enormemente, llevando adelante el estreno de “Luxfonía” y de “...para contrabajo”.

A mi amigo, Sebastián Tejerina, quien siempre estuvo en las buenas y en las malas.

A Gabriela Gregorat y Basilio Del Boca por su amistad y colaboración desinteresada. Sin su ayuda, este trabajo no hubiera sido posible.

A mi amigo y colega Pablo Araya, con quien compartimos ya hace varios años, el camino de la composición, muchas músicas y las microjornadas.

A Gustavo Aiziczon, Giselle Tobares, Noelí Boudout y Sebastián Vallejo, todos amigos y excelentes músicos con quienes compartí estrenos y proyectos que colaboraron a la evolución de este trabajo final.

A los miembros del ensamble, Catriel Luna, Javier Muñoz, Laura Pinto, Constanza Malatesta, Santiago Tonda e Ignacio Coria. Gracias por confiar y brindarse a mi música.

A mi familia, mamá Isabel, hermanita Amalia y sobris Camila y Enzo, por estar siempre acompañando este camino que elegí.

A mi pareja Flor, por todo su amor y apoyo incondicional, y a toda su familia, que me adoptaron y me apoyan siempre.

A los amigos de La Pampa que siempre están, ustedes saben quiénes son.

¡A mi viejo querido, esto es para vos!

¡A Dios y al Universo!

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1. Propuesta y marco conceptual.	5
1.2. Base metodológica.	5
1.3. Analogía, Mapa Formal y Representación Sonora.	6
1.4. Objetivos.....	7
1.5. Obras.	8
1.6. La aleatoriedad y el viento.....	10
1.7. El concepto de aleatoriedad e improvisación en esta propuesta.	13
2. ANALOGÍAS COMPOSITIVAS.	17
2.1. ...deja que hable el viento!	17
2.2. Los límites del cuerpo.....	19
2.3. Luxfonía.	19
2.4. Determinación del Nivel Temático y su relación con lo aleatorio y la improvisación.....	25
2.5. Textura. Configuraciones sonoras.....	27
3. ALEATORIEDAD E IMPROVISACIÓN: DETERMINACIÓN TÉCNICA Y ESTILÍSTICA.	30
3.1. Aleatoriedad e improvisación en “...deja que hable el viento!”.	30
3.2. Aleatoriedad e improvisación en “Los límites del cuerpo”.....	34
3.3. Aleatoriedad e improvisación en “Luxfonía”.	36
4. ANÁLISIS FORMAL.	39
4.1. Organización formal en “...deja que hable el viento!”.	39
4.2. Organización formal en “Los límites del cuerpo”.....	46
4.3. Organización formal en “Luxfonía”.	51
5. BITÁCORA DE LAS OBRAS.	62
5.1 ...deja que hable el viento!	62
5.2 Los límites del cuerpo.....	63
5.3 Luxfonía.	66
6. CONCLUSIÓN.	68
7. BIBLIOGRAFÍA.	69
8. PARTITURAS CONSULTADAS.....	70
9. ANEXOS.....	71
Anexo I: Caracterizaciones de los materiales sonoros en analogía con el viento.....	71
Anexo II: Materiales seleccionados en “Los límites del cuerpo”.	72

Anexo III: Trémolos de armónicos con dos fundamentales que fueron trabajados junto con el clarinetista.	75
Anexo IV: Catálogo de trémolos de armónicos con diferentes fundamentales.	76
Anexo V: Entradas solapadas de los distintos grupos instrumentales. Sección A.	77
Anexo VI: Configuración textural Sección D.	78
10. PARTITURAS.	79
10.1. ...deja que hable el viento! para ensamble.	79
10.2. Los límites del cuerpo.	111
10.3. Luxfonía.	129

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. Propuesta y marco conceptual.

El Trabajo Final propuesto consta de tres obras pensadas y organizadas a partir del concepto de aleatoriedad. Abordaré dicho concepto a partir de la operatividad compositiva de Julio Estrada, principalmente en lo referente a los denominados «juegos de frontera», por los que el compositor mejicano acepta “los riesgos del equilibrio incierto entre esa serie de factores opuestos, como si lo antagónico alimentase su arte musical. En el fondo, éste no busca la estabilidad, sino mantenerse en una frontera conflictiva, donde la belleza es tan imperfecta como el drama que genera su lucha interior: mirar al pasado, mirar al futuro” (Nieto, 2002, p. 123).

En este marco conceptual, los «juegos de frontera» se plantean aquí por analogías diseñadas compositivamente a partir de la observación de las múltiples variables de los fenómenos de la naturaleza, específicamente en este caso, *el viento*.

De cómo se abstraiga conceptual y técnicamente dichas variables y de cómo se sistematice la experimentación compositiva con ellas, dependerán las estructuras de los andamiajes de la fundamentación estética y la definición del perfil estilístico de este trabajo.

Los planteos conceptuales que emergen en primera instancia y que subyacen en esta propuesta, son aquellos de los que se partirá operativamente: ¿Cómo organizar/des-organizar las múltiples variables observadas? A su vez, si entiendo el arte como una intervención humana que media entre procesos de percepción y nociones de cambio, ¿debo intervenir tales variables o mantenerlas en su originalidad constitutiva?, ¿en qué forma y medida debo cambiarlas/conservarlas? La operatividad con procesos de control, ¿es coherente con la naturaleza de las variables contempladas o requieren la frontera de lo inasible proyectada desde el azar y la aleatoriedad?

1.2. Base metodológica.

En función del marco conceptual de los «Juegos de frontera» arriba expuesto y la experimentación del trabajo compositivo operado por analogía, las instancias metodológicas a seguir en esta propuesta son:

- Trazar parámetros operativos concretos, esto es determinar analogías técnicamente comprendidas, que me permitan formalizar los discursos compositivos.

- Determinar técnica y estilísticamente la aleatoriedad y la improvisación como recursos compositivos.

Como arriba dije, la base conceptual de Julio Estrada me servirá como protocolo de orden metodológico en este trabajo:

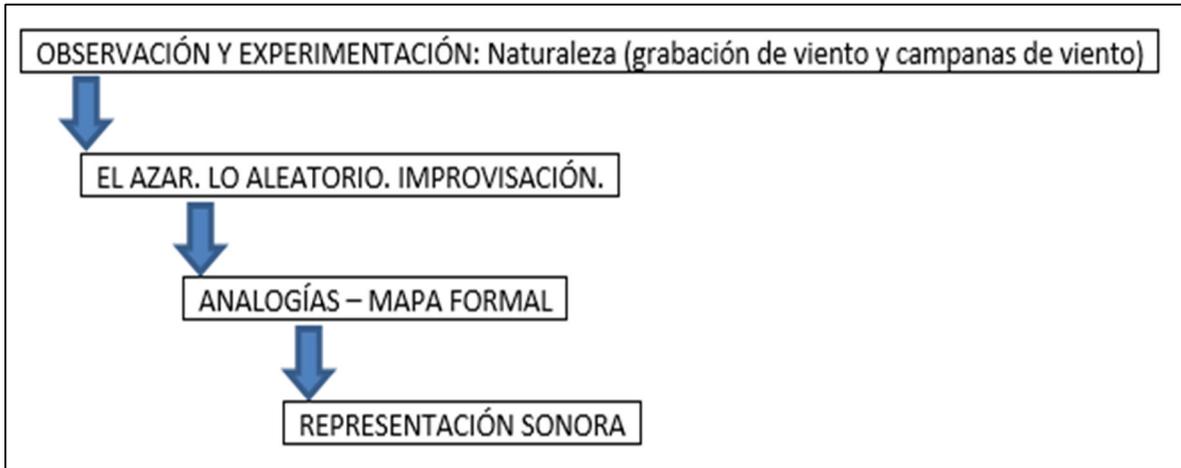


Figura I. Protocolo de orden metodológico

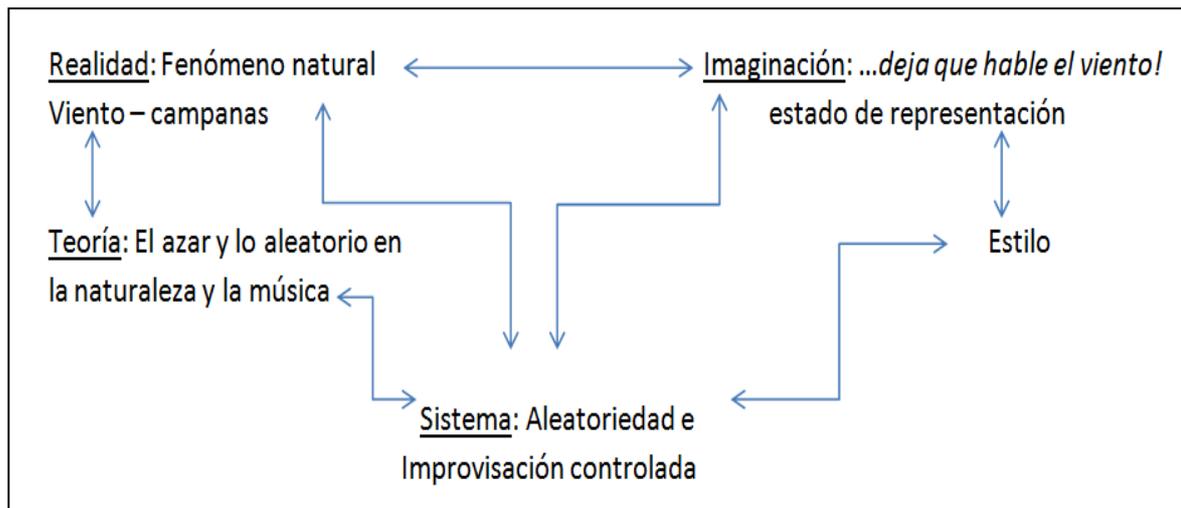


Figura II. Juegos de fronteras

1.3. Analogía, Mapa Formal y Representación Sonora.

“La analogía es un procedimiento cognitivo de primer orden que facilita la adquisición del conocimiento representacional de un determinado dominio. La analogía es un instrumento de asociación que permite establecer **paralelismos** entre distintas realidades, de esta forma se perfila como un interesante instrumento tanto para el pensamiento como para la explicación” (Bernal, 2007, p. 202).

En este sentido, la analogía es utilizada en el presente trabajo como un instrumento que me permite establecer relaciones entre el fenómeno observado y la

materia sonora, trazando **paralelos** concretos que posibilitan la construcción de un **mapa formal**.

Estas relaciones entre la materia sonora y la fenomenología de la naturaleza, se establecen de una forma comparativa y de representación. Es decir, que se reinterpreta desde un punto de vista acústico el fenómeno observado. La construcción de estos paralelos análogos entre la materia sonora y el fenómeno natural observado, no tiene como finalidad la búsqueda de un sentido programático, sino la aprehensión de cierta percepción física o interpretación de una curva energética desplegada por el objeto de análisis, donde algunos paralelos posibles de representar análogamente pueden ser: la densidad, la saturación, la curvatura, el espacio, la profundidad, el registro, entre otros.

Estas analogías sirven para construir un mapa formal que luego deviene en un **estado de representación**. Entonces, **mapa formal** es definido en mi trabajo como el conjunto de paralelos posibles de representación análoga, que tendrán una distribución espacial y temporal, y que permitirán definir una grilla temporal y una posible formalización de las obras.

En el **estado de representación** opera lo **poético**, en el sentido pragmático de llevar a una visión comprensible algo que sucede en otra escala y que no es posible de dimensionar en la escala de nuestra percepción. Podemos citar a los compositores del espectralismo, por ejemplo, el compositor francés Tristan Murail, que configura en una escala temporal humana un estado de representación sonora de los movimientos de los continentes en su obra "Gondwana".

1.4. Objetivos.

1. Realizar una producción musical que me permita explorar la potencialidad expresiva y creativa de la aleatoriedad, en la que tanto la aperiodicidad y la periodicidad jugarán un rol expresivo en el discurso musical de las obras.
2. Que me permita proponer y explorar la potencialidad expresiva y creativa de estados de representación sonora a través de paralelos análogos entre fenómenos de la naturaleza y su representación acústica.
3. Componer un conjunto de obras en base a lo expuesto.

1.5. Obras.

I. ...deja que hable el viento!

Para ensamble (Fl. Cl. Perc. 1 & 2, Pno. Vln. Vlc.)

Esta pieza no tiene una métrica establecida, a excepción de un solo compás en la página nº20. La escritura de la partitura es proporcional y se utilizan diferentes dispositivos de improvisación, como también cajas de repetición con diferentes estrategias de reproducción.

El director es quien desencadena el comienzo de los distintos eventos sonoros marcando la entrada a los distintos instrumentos, pero a la vez siempre se pregunta ¿cuánto tiene que durar algo?, debiendo encontrar una fluctuación lógica y expresiva del sonido. En este sentido, es el ensamble y su director quienes dialogan y se escuchan, quienes participan de un proceso grupal y constructivo de la obra.

En resumen, en "...deja que hable el viento" para ensamble, está en juego el concepto de **forma elástica** a través del recurso del loop y el de improvisación, que proponen junto a una escritura proporcional, una **tensión en la escucha** para una **performance constructiva**, etapas fundamentales para la forma final de la obra.

II. Los límites del cuerpo

Obra para piano y parlantes

"Los límites del cuerpo" nace de la indagación sobre la improvisación como recurso previo a la composición y a su vez como parte integral de la obra. El objetivo es plantear diferentes formas de interacción entre el texto musical (partitura) a cargo del intérprete, y la parte grabada en estudio que funcionará como una extensión o versión ampliada del instrumento.

La partitura fija de manera más o menos "elástica" los eventos sonoros dispuestos en el tiempo. Su contraparte grabada no solo establece un discurso, sino que también es presentado en determinadas secciones como una "partitura-auditiva" en donde determina factores que son dejados al azar en la "partitura-texto" y que el intérprete debe decidir cómo ejecutar en concordancia con lo que escucha.

El tiempo está escrito en la partitura como si se tratara de un compás de 4/4, subdividiéndose cada 4 segundos en relación a lo grabado. Así mismo, sobre el pentagrama, se complementa con una representación gráfica del audio. Ambas estrategias se incluyen a modo de referencia para el intérprete.

Por otro lado, se presentan secciones o momentos que deben ser sincronizados con el audio de la mejor manera posible, e incluso se indican gestos de referencia, o la ubicación de un gesto, que deben ser contestados por el intérprete.

También se presentan dos secciones "ad libitum". En la primera, el intérprete improvisa utilizando el material que está sugerido previamente en las indicaciones de la partitura, pero siempre tomando como referencia y dialogando con lo que propone el audio.

En la segunda sección "ad libitum", el intérprete utiliza el material escrito en la partitura, pero tiene la posibilidad de interpretar de manera elástica los ritmos escritos, no así las alturas y siempre dialogando con lo que propone el audio.

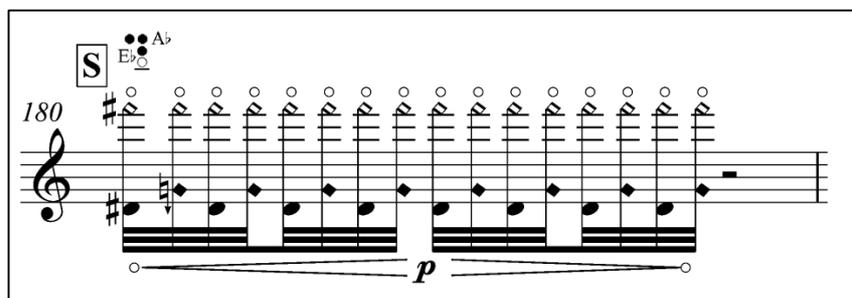
III. Luxfonía.

Concierto para clarinete en sib y orquesta

Orgánico:

- **Maderas a 1:** flauta en do, oboe, clarinete en sib y fagot.
- **Bronces a 1:** Corno en fa (sord. wa-wa de trombón), Trompeta en sib (sord. wa-wa), Trombón tenor (sord. wa-wa) y Tuba (sord.)
- **Solista:** Clarinete en sib.
- **Cuerdas:** 4 Violines I, 4 Violines II, 4 Violas, 4 Violoncellos y 2 Contrabajos.

Luxfonía está construida a partir del material trabajado junto al solista de clarinete, Eduardo Spinelli. Consiste técnicamente en la producción de armónicos más o menos estables generados a partir del trémolo entre dos fundamentales que permiten la producción de un armónico en común. A continuación, un ejemplo de su notación:



La obra está formalizada en cinco grandes secciones. En la segunda gran sección de la obra (c. 97), se presenta una textura de tres estratos bien diferenciados entre bronces, cuerdas y el solista. Tanto el solista como las cuerdas conservan una relación determinada y mensurada en el tiempo mientras que los bronces no.

Si bien conservan una unidad estructural, una vez comenzada su intervención, se les está permitido a los instrumentistas el desplazamiento temporal “**ad libitum**” de los sonidos eligiendo cada uno de ellos el tiempo de la cesura entre un gesto y el siguiente, dando como resultado una plasticidad en el interior de la textura.

En una cuarta gran sección (c. 166), también conviven lo mensurado y lo aleatorio. En esta oportunidad son las cuerdas, el trombón tenor y la tuba quienes deben interpretar su parte de manera **proporcional al compás** mientras el resto de la orquesta y el solista interpretan su parte de manera mensurada.

Luxfonía está pensada para ser interpretada en oscuridad, es decir sin luces de escenario. Por esto, es necesaria para la interpretación de la obra la utilización de luces de atril, las cuales jugarán un rol performático dentro de la obra dado que en determinado momento realizan un “contrapunto visual” con lo que interpreta el solista apagando y encendiendo las mismas.

1.6. La aleatoriedad y el viento.

Esta inquietud surge a partir de la base técnica de la experimentación capitalizada en el año 2015 durante mis trabajos con grabaciones de campanas de viento, y que resultó en la composición de la pieza “...deja que hable el viento” para piano solo. Esta experiencia es fruto de la búsqueda, desde mis propios intereses estilísticos, de una comprensión musical del concepto de *aleatoriedad*, y que expondré a continuación para su interpelación, siguiendo el marco explicativo de Rocha (2000) sobre los presupuestos de Konold (1991).

Dos de los primeros presupuestos que definen a una situación aleatoria son la **casualidad** y la **incertidumbre**. La primera, postula que una situación aleatoria se sucede cuando no pueden ser identificados claramente los factores casuales que la originan o no hay control sobre ellos. A su vez, un suceso es aleatorio cuando no hay un concepto previo de cuál va a ser su resultado y por lo tanto no hay forma de predecirlo con seguridad, entonces hablamos de incertidumbre.

En el caso de las campanas de viento podemos decir que ambos presupuestos se cumplen, dado que no tenemos control sobre el viento y su influjo, por ende, es incierto cuándo el viento ejercerá influencia en las campanas y de qué manera lo hará.

Es cierto que conocemos las alturas que intervienen ya que las mismas son limitadas a la afinación y la cantidad de campanas que tenga el móvil, y esto se establece como un factor de control, es decir, lo que conocemos, pero no podemos predecir el ritmo o configuraciones rítmicas que se sucederán.

Otro presupuesto define a un suceso aleatorio como un fenómeno donde hay más de un resultado posible entendiéndose entonces como un suceso de múltiples **posibilidades**. Como ya hemos dicho, si bien las alturas son limitadas, las mismas campanas de viento grabadas de la misma manera y colocadas en el mismo lugar, no nos permite predecir con seguridad que se repitan los mismos esquemas o configuraciones rítmicas conseguidas la primera vez.

Por otro lado, un suceso también es aleatorio cuando cada uno de sus resultados tiene la misma probabilidad de ocurrir. Esto es llamado **equiprobabilidad**.

Si bien el análisis de las grabaciones de campanas de viento arroja resultados en donde ciertos patrones melódicos y rítmicos parecieran ser privilegiados, dándonos la sensación incluso de que son variados o improvisados, tenemos que notar que el análisis está segmentando a un fragmento de un continuo que podría ser infinito y por ende arrojar otros valores estadísticos.

Ejemplo inicial de ...deja que hable el viento!!! Para piano – Ceferino García (2015).

- *Nota promedio: Re5.*
- *Nota media: Mi bemol 5.*
- *Rango: Sol 4 – Si bemol 5. Ocurrencias: Sol 4 [1] – Si bemol 5 [4].*
- *Las tres notas con más ocurrencias: Si bemol 4 [10]. Sol 5 [7]. Fa 5 [6]*

... deja que hable el viento!!!
(Piano)

Lento. Etéreo. Como campanas de viento. Cesario García

* salvo indicación 1

Figura IV. ...deja que hable el viento!!! Para piano solo (2015)

De todas maneras, podemos decir que todas las campanas pueden sonar y entre ellas configuran una cantidad limitada de combinaciones, pero con la **misma probabilidad** de ocurrir al menos hasta el instante antes de que las campanas se muevan por el influjo del viento.

La **ausencia de información** sobre el suceso también nos da la pauta que estamos ante un hecho de la aleatoriedad, por ejemplo, conocemos qué afinación de alturas tienen las campanas y cuántas son, pero no como va a incidir el viento sobre ellas.

Por último, uno de los presupuestos más interesantes respecto a los presupuestos de Konold sobre aleatoriedad, es la **modelización**.

Esto significa que podemos entender a la aleatoriedad no como una cualidad de un suceso, sino como un recurso factible de ser **modelizado** y por lo tanto puede ser aplicado a diferentes situaciones que nos permita conseguir diferentes resultados.

Por otro lado, lo interesante de comprender este aspecto de la modelización, es que no sólo podemos replicar determinado modelo y configurarlo de diferentes maneras, para ser aplicado en una instancia de preparación de materiales de una obra, sino también como parte integral de la misma.

1.7. El concepto de aleatoriedad e improvisación en esta propuesta.

En el presente trabajo, el concepto de aleatoriedad e improvisación es abordado desde diferentes perspectivas y aproximaciones en cada obra.

Como he mencionado anteriormente, en “...deja que hable el viento para ensamble,” la escritura de la partitura es **proporcional** casi en su totalidad. En la misma, se disponen diferentes dispositivos de improvisación, tales como cajas de improvisación o repetición (loop-box), donde el director es quien desencadenará los distintos eventos sonoros marcando la entrada de los mismos, pero atento a que lo que se propone en la partitura y la escucha de lo que sucede, será fundamental para la forma final de la obra.

La **escritura proporcional** tiene que ver por un lado con la necesidad de no tener un control total del material, y por otro, se relaciona con la necesidad de comprimir, en la menor cantidad de espacio visual en la partitura, ciertos procesos que pueden ser muy largos y que mayormente son caracterizados como procesos texturales que no precisan necesariamente del rigor del plano vertical.

Por otro lado, el que la escucha de lo que sucede sea fundamental para la forma final de la obra, engloba la idea de lo indeterminado como un **proceso**, en donde la **tensión** propuesta en la **escucha** deviene necesariamente en una **construcción colectiva** de la obra.

Este concepto, es tomado por referencia de la obra para ensamble “...que colma tu aire y vuela”, del compositor Marcos Franciosi. En entrevista con el compositor, comenta lo siguiente:

“...que colma tu aire y vuela” es una obra donde se reflexiona sobre la **tensión en la escucha**, sobre la proporcionalidad natural del sonido. Es la idea de que los músicos debían sí o sí escucharse el uno al otro. En esta obra pensé mucho en la dimensión del tiempo, en las relaciones de dinámica, en el aliento, en cuestiones físicas de los instrumentistas y sus instrumentos. Por ejemplo, ¿cuánto dura soplar esto en la flauta? Eso ya te marca algo, no hay compases, pero hay un gesto que determina un tiempo y que no va a poder ser otro.

En este sentido, el marco formal de “...deja que hable el viento!”, es **controlado** y definido por las trayectorias macro que son delineadas en la partitura. Pero a su vez, se trata de un marco formal **elástico**, asumiendo que el resultado sonoro de cada sección dependerá de la proporcionalidad sonora natural de cada gesto, de la percepción en el tiempo y en el espacio de cada gesto, de la experiencia sonora entre el ensamble, el director, y de la escucha que realicen de su propia interpretación para la toma de decisiones.

Aquí, el concepto de “elasticidad” no es entendido como la propone Henry Dixon Cowel en sus primeras obras: “el concepto de elasticidad (...) otorga a los intérpretes la posibilidad de organizar un conjunto de secuencias aisladas” (Nieto, Viela: 2008), sino que la “elasticidad” de la forma se configura a través de una **performance constructiva** dada por una **tensión en la escucha**.

En “Los límites del cuerpo”, la aleatoriedad y la improvisación son planteados deliberadamente como dos instancias de la composición de la obra. En primer lugar, como un **recurso previo** para la construcción del material sonoro; y, en segundo lugar, como **procesos de indeterminación** que funcionan dentro de la obra.

Como recurso previo, la improvisación al piano fue realizada por mí y grabada en estudio para su posterior análisis y selección del material. Es importante aclarar que el piano no es mi instrumento y esto es parte de la propuesta, porque la idea es que mis “limitaciones” como intérprete frente al piano me brindaran un material sonoro improvisado que tuviese en su aspecto discursivo hábitos inconscientes de mi propia forma de pensar el discurso musical para una obra.

Esta idea está basada en el trabajo del compositor Juan Carlos Tolosa, quien, con su trabajo sobre la improvisación y su búsqueda del eslabón perdido entre la tradición oral y la escritura, formula la noción de “idea-contraidea” y plantea a la grabación de la improvisación como un texto con el cual se puede operar.

En sí, la improvisación posee otra lógica discursiva, que es muy inmediata. A bastante corto plazo. El hecho de fijar el momento improvisativo en una grabación lo convierte en un texto sobre el cual uno puede operar; transcribirlo y seguir “contándolo” a los otros con un grado de transformación, por ínfimo que este sea, articulándolo con textos de otro origen (el compositor).
(Tolosa, 2015, p.32)

La diferencia con el presente trabajo radica en que aquí no está presente la improvisación de “otro” como elemento obstructivo, sino que es a partir de la exploración de mis propios límites y fronteras frente al piano lo que me ofrece el material para la obra.

Como procesos de indeterminación dentro de la obra, podemos decir que la interpretación de esta pieza exige la **tensión en la escucha** de la contraparte grabada y su relación con el “texto de la partitura”, donde la función de la parte grabada, en determinadas secciones, es la de una **partitura auditiva** debido a que enmarca las acciones aleatorias que deberá asumir el intérprete.

Es decir, que se retoma el concepto de **elasticidad formal** pero reformulado en un contexto donde el diálogo e interacción entre lo que funciona de manera fija, lo

grabado, y lo que es interpretado por el pianista, entran en tensión y configuran los distintos momentos propuestos.

Tenemos dos secciones que funcionan de esta manera. La primera la encontramos como “**ad libitum 1**” (minuto 2’40”), donde el intérprete debe improvisar sobre el audio utilizando el material sugerido en las indicaciones generales, pero siempre dialogando con lo que propone el audio.

El proceso que presenta esta primera sección **ad libitum**, traza un paralelo con la técnica compositiva de Lutoslawski, la cual llamó “aleatoriedad de texturas” (Marco, 2014. p. 38)

La aleatoriedad de esta técnica tiene como premisa que la unidad estructural se conserve, pero permitiendo el desplazamiento temporal de los sonidos. Por otro lado, combina notaciones mensuradas con otras que son proporcionales dando espacio a secciones “**ad libitum**” dentro de un marco más determinado.

A diferencia de Lutoslawski, aquí no hay notación mensurada que es combinada o yuxtapuesta con otra proporcional o ad libitum, sino que lo que está fijo es la grabación, sirviendo de partitura auditiva y exigiendo del intérprete la decisión de configurarse como fondo o figura. De decidir si imita o contrapone.

Por otro lado, los materiales sugeridos para la improvisación poseen **rasgos comunes** a la del audio, por lo tanto, se conserva la unidad en el discurso con una configuración textural polifónica.

La segunda sección, denominada como **ad libitum 2**, también se relaciona con la idea de la “aleatoriedad de texturas” pero explotando también el concepto de “elasticidad”, que está dada en la manera en que se interpreta la articulación rítmica del texto-partitura en relación a su contraparte grabada, pudiendo rubatear, desacelerando o acelerando el ritmo indicado.

En Luxfonía, la aleatoriedad e improvisación se presentan en el marco de un contexto de notación determinada. Lo indeterminado entra en tensión al presentar bloques sonoros métricamente abiertos que pueden desplazarse con cierta libertad sobre otros que son mensurados, al indicarse calderones con duración indeterminada entre un gesto y el siguiente.

Este concepto de **desplazamiento temporal ad libitum** a la manera de Lutoslawski posibilita, por ejemplo, la fluctuación expresiva de un ostinato de bronce que dialoga con el solista y las cuerdas, los cuales conservan una relación determinada entre sí.

Una segunda estrategia utilizada en esta obra para lograr el **desplazamiento temporal** de los sonidos consiste en la escritura de los eventos de manera

proporcional al compás mientras que el resto de la orquesta interpreta su parte de manera mensurada.

En resumen, las definiciones aportadas por el trabajo con aleatoriedad o indeterminación de la propuesta del presente trabajo, nos acercan a la definición de aleatoriedad estipulada por los presupuestos de Konold anteriormente señalados.

Lo importante es notar que siempre aparece la noción del uso de la aleatoriedad como un **proceso** y esto es compatible con la identificación de la aleatoriedad como **modelo**.

También es importante nombrar al menos tres usos importantes de la indeterminación, en sus variadas formas, como parte de prácticas creativas:

1. La indeterminación puede no solo llevarnos a **nuevas ideas** sino también al descubrimiento de **hábitos inconscientes**.
2. La indeterminación puede crear un terreno de prueba intrigante para intérpretes y compositores. Lo que algunos toman por sentado como notación inentendible puede ser todo lo contrario para otros. Observar a intérpretes interactuar con notaciones menos determinadas puede producir una **retroalimentación** provechosa para ambos protagonistas.
(Cope, 1997, p.161).

Por último, podemos señalar distintos **procesos de indeterminación**, que son posibles de ser divididos en cinco categorías:

1. El uso de notaciones gráficas u otras indeterminadas.
2. Música compuesta de manera indeterminada pero anotada tradicionalmente.
3. Indeterminación del intérprete (relacionado a la improvisación)
4. Determinación del compositor de eventos ordenados de manera aleatoria (móviles)
5. Determinación del compositor de parámetros generales con material elegido de manera aleatoria.

A su vez, cada clasificación puede ser subdividida en diferentes subgrupos, entendiendo que la indeterminación puede ser un proceso complejo y diverso.
(Cope, 1997, p.162).

2. ANALOGÍAS COMPOSITIVAS.

En este capítulo se indaga sobre los parámetros operativos concretos, esto es, las analogías técnicamente comprendidas que me permiten formalizar los discursos compositivos. La secuencia de observación y experimentación realizada, comenzando con la obra para piano solo “...deja que hable el viento”, utilizando el “juego de fronteras” del compositor Julio Estrada, permite delinear una lógica de indagación progresiva de la temática elegida a través de las obras. Esta reflexión no excluye el desarrollo integral de las tres obras como un cuerpo de investigación. En este sentido, las reflexiones alcanzadas en “...deja que hable el viento” para ensamble, permitieron esbozar los intereses creativos de “Los límites del cuerpo” para piano y parlantes. Consecuentemente, “Luxfonía” es el fruto de las observaciones y experimentación de las piezas antes mencionadas.

2.1. ...deja que hable el viento!

Para ensamble.

La génesis de este proyecto para ensamble se relaciona con la observación de la naturaleza del viento y su interacción con campanas de viento.

Los parámetros operativos concretos elegidos para determinar la analogía entre esta observación y una posible representación sonora que me permita formalizar el discurso compositivo son:

- a) **Orgánico:** La distinción de dos grupos de instrumentos y que se relaciona con el comportamiento sonoro de las campanas de viento.
- b) **Materia sonora:** La distinción de tres categorías diferentes de materia sonora: materia sonora tónica, inarmónica y ruido.
- c) **Aleatoriedad e improvisación:** La aleatoriedad analizada desde la interacción del flujo de viento con las campanas, me brinda la posibilidad de determinar técnica y estilísticamente el uso de procesos aleatorios y de improvisación como recurso compositivo y proceso constitutivo de la obra.

Orgánico.

La resonancia que producen las campanas de viento al ser entrecuchadas por el flujo del viento me brindan la posibilidad de establecer un primer “estado de representación” al elegir, un grupo de instrumentos que producen resonancias, y otro grupo que es capaz de prolongarlas. Es importante mencionar, que esta categorización es inspirada y tomada por referencia del trabajo realizado por el compositor francés Pierre Boulez, en su obra “Improvisation sur Mallarmé”. (Boulez, 2008, p. 122).

- Piano
 - Percusión: vibráfono (baqueta y arco)
 - Platillos (baqueta y arco)
 - Campanas
- } Instrumentos que producen
resonancias
-
- Flauta
 - Clarinete en *Sib*
 - Violín
 - Cello
- } Instrumentos que prolongan
resonancias

Materia sonora.

Las tres categorías señaladas para la materia sonora: ruido, inarmónica y tónica; señalan la posibilidad de transiciones entre un pasaje de sonoridad ruidosa a otro con componentes más tónicos o con alturas más definidas y viceversa.

Esta elección se basa en la “representación sonora” que compongo al entender al fenómeno natural del viento como una materia sonora que privilegia una componente ruidosa, y a las campanas, como una materia sonora con alturas determinadas, pero con un espectro inarmónico. La categoría de materia sonora inarmónica, sonidos con una altura poco definida y/o combinada con ruido, contempla la eventual transición entre una materia sonora tónica y el ruido. Esta materia sonora inarmónica es la que prevalecerá mayormente en el discurso de la obra. Nuevamente, la referencia para construir esta distinción, ha sido inspirada en el trabajo antes citado del compositor Pierre Boulez (Boulez, 2008, p. 122).

La elección de las alturas tónicas, está establecida por la discriminación de ciertos intervalos característicos de las campanas de viento. Generalmente, la escala que predomina en estas campanas, es la escala pentatónica. Pero de esta escala y de la observación de su comportamiento típico, selecciono los intervalos de octava, quinta justa y segunda mayor.

Por otro lado, la caracterización del viento como un flujo sonoro continuo con componente ruidosa, que es representado al inicio de la obra por los instrumentos de viento, y su posterior variación en líneas cromáticas, deviene la utilización del cromatismo y la posterior incorporación del intervalo de segunda menor al repertorio de alturas¹.

¹ Ver Anexo I. Pág. 71

2.2. Los límites del cuerpo.

Para piano y parlantes.

En *...deja que hable el viento! para ensamble*, el estado de representación es configurado desde un proceso de observación y experimentación de la naturaleza del viento y el comportamiento aleatorio de las campanas. En cambio, en “Los límites del cuerpo”, el proceso inductivo se da en la experimentación a través del acto “espontáneo” de improvisar al piano y la posterior observación de los resultados conseguidos para la construcción de la obra.

En todo mecanismo de improvisación existen límites, reglas y parámetros que tienen que ver con el cuerpo del instrumento y con el de uno mismo. Fronteras que representan la naturaleza del cuerpo y su motricidad, la psiquis e incluso la naturaleza como músico. “Los límites del cuerpo” trata sobre la exploración de estas fronteras. Es decir, de los propios límites de quien improvisa, y de los espacios limítrofes del cuerpo piano, que luego será “amplificado” a través del dispositivo-audio en un intento de superarlos.

En este sentido, se ponen en juego también las fronteras de la subjetividad de quien improvisó en el piano buscando un mundo sonoro con el cual trabajar, exponiendo la geografía de su propio cuerpo, que, a su vez, será interpelado por la subjetividad, experiencia y cuerpo de otro intérprete en la versión en vivo.

El proceso de composición de la obra se dividió en dos grandes etapas. Primeramente, se improvisó al piano, grabando su resultado para un posterior análisis y selección de materiales para la obra². En una segunda instancia, se compone la parte instrumental y la versión ampliada del piano utilizando un software multipista.

2.3. Luxfonía.

Concierto para clarinete en sib y orquesta sinfónica con luces de atril

El proceso de composición del concierto comenzó con la exploración junto al clarinetista Eduardo Spinelli de diferentes recursos y posibilidades técnicas en el clarinete soprano en si bemol.

De esta exploración se decidió trabajar con un material sonoro que consiste en la producción de armónicos más o menos estables generados a partir del trémolo entre dos fundamentales diferentes, que permiten la producción de un armónico en común³. Es importante mencionar, que este material sonoro fue también analizado y consultado a partir de las obras de otros autores. En este caso, de Marcos Franciosi, su obra “Vientos del Norte” y “Let me die before I wake, de Salvatore Sciarrino, ambas para clarinete en si bemol solo.

² Ver Anexo II. Pág. 72.

³ Ver Anexo III. Pág. 75.

Los trémolos de armónicos elegidos para ser explorados se organizaron por relaciones interválicas de 4ta justa. Su inversión de 5ta justa se presenta en el caso que se superara el registro del instrumento, quedando conformados grupos de tres alturas.

En el siguiente ejemplo, tenemos las alturas sib-mib-lab en el registro del 5to armónico, y luego las mismas alturas, pero en el registro del 3er armónico. En la voz inferior se encuentran las alturas sugeridas como fundamentales para realizar el trémolo.

Figura V. Ejemplo de trémolos de armónicos con dos fundamentales

Esta decisión de elegir estas relaciones interválicas y no otras, se fundamenta por la búsqueda sonora que apunto explorar para la obra y que además me permitiera una coherencia armónica a lo largo de la misma.

De este repertorio de alturas y sus posibilidades de trémolo, se acotó y seleccionó un catálogo para ser utilizado en la obra⁴.

Este catálogo de “trémolos de armónicos con diferentes fundamentales” fue elegido teniendo en cuenta la naturaleza de cada armónico, seleccionando aquellos que eran más estables. Es decir, que se eligieron aquellos en que la producción del armónico no difiera tanto en su entonación al cambiar de fundamental.

Existe una salvedad en el armónico catalogado como N° 8, donde la diferencia entre uno y otro es de aproximadamente un tono: la bemol y si bemol escritos.

Características principales del material sonoro.

El material sonoro elegido presenta múltiples características que permitieron configurar diferentes lecturas del objeto y por lo tanto desarrollar el material a lo largo del discurso y su diálogo con la orquesta.

a) En primer lugar, es un material que presenta una configuración polifónica. Esta configuración puede ser entendida como dos estratos diferenciados: el armónico y el trémolo. Por otro lado, podemos entender que cada altura es posible de representar una línea de la polifonía si tomamos a cada altura del trémolo como dos entidades distintas.

⁴ Ver Anexo IV. Pág. 76.

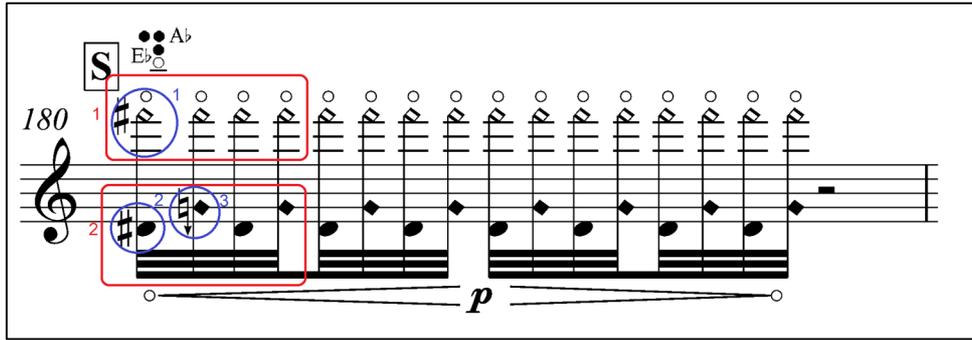


Figura VI. Ejemplo de notación de trémolos de armónicos con dos fundamentales

Esta configuración da la posibilidad de transpolar cada uno de los estratos mencionados a la orquesta y componer diferentes formas de interacción entre ambos. La idea fue la de tomar a la orquesta como si se tratara de un cono que amplificara los gestos del clarinete.

b) Es un material que sugiere lo circular, lo espiral. Esto se replica en los modos de acción de los diferentes instrumentos de la orquesta, por ejemplo: bisbigliando en las maderas y trémolos en las cuerdas. Esta idea, también está presente en la distribución espacial sugerida.



Figura VII. Disposición espacial de la orquesta

c) Es un material frágil, necesita tiempo y espacio para poder ser presentado y entendido, por esto se debe tener en cuenta una elección cuidadosa del tempo con el cual trabajar. La articulación rítmica se compone de dos configuraciones distintas, cada una de ellas con tempos diferentes que le son asignados.

1) Semicorchea con punto + fusa o su inversión. Se le asigna el tempo más lento, $\text{♩} = 52$. Es el límite con el que funciona, más lento podría no armarse el armónico (Figura VIII).

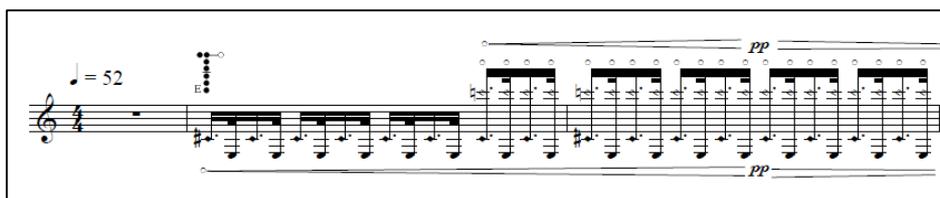


Figura VIII. Primera configuración rítmica.

2) La siguiente configuración rítmica consiste en un trémolo en fusas. Este material sonoro es presentado con un límite inferior y superior del tempo entre $\text{♩}=70$ y $\text{♩}=86$ (Figura IX y X).

Por otro lado, es pertinente aclarar que se debe tener en cuenta también la velocidad de los cambios de posición. Si son muy rápidos, el material sufre y puede no funcionar.

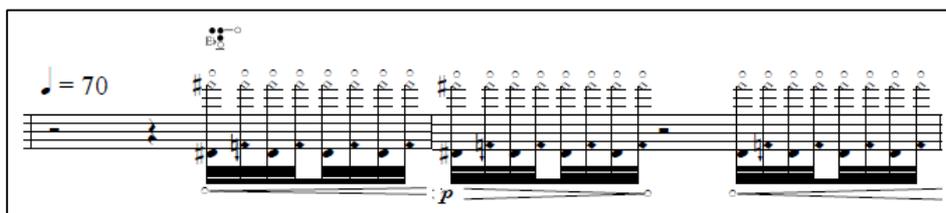


Figura IX. Primer ejemplo: segunda configuración rítmica.

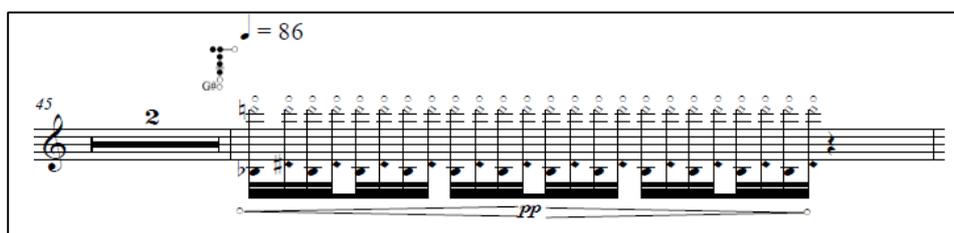


Figura X. Segundo ejemplo: segunda configuración rítmica.

d) Es un material que permite una evolución individual de la envolvente dinámica de sus capas y, por lo tanto, el juego de que una de ellas aparezca y desaparezca. De aquí proviene la idea de “Luxfonía”, en relación a este juego de luces y sombras.

Por ejemplo, es posible que durante la ejecución de cierto trémolo de armónicos podamos elegir quedarnos solo con el trémolo y luego que aparezcan nuevamente los armónicos, o viceversa. Esto depende de cada posición y del control que realiza el clarinetista con su embocadura.

Por otro lado, es posible trabajar con una envolvente dinámica caracterizada por un “crecer desde la nada” y un “disminuyendo hacia la nada”. Esto es dable incluso de manera dissociada, es decir que el trémolo y los armónicos, tengan una evolución dinámica diferenciada.

e) Por último, este material sonoro, además de su condición de fragilidad e inestabilidad, contiene en su naturaleza propiedades armónicas complejas que por los diferentes balances de sus componentes se transforma muchas veces en un color a la vez que se constituye como armonía.

Estas propiedades son exploradas en la obra, pero es en la última gran sección donde la propuesta armónica de la orquesta en su conjunto se desprende de las

componentes de cada trémolo de armónicos que presenta el clarinete solista, sea tanto de su resultante armónica como de sus fundamentales tremoladas.

La orquesta y su relación con el material sonoro del clarinete.

A partir de las dos configuraciones rítmicas que adopta el material asignado al clarinete y teniendo en cuenta las demás características o rasgos principales que se desprenden de su análisis, se disponen las siguientes acciones para las diferentes familias e instrumentos de la orquesta.

1) Tomando la primera disposición rítmica del trémolo (semicorchea con punto-fusa), la orquesta adopta las siguientes configuraciones:

En el caso de los bronce:

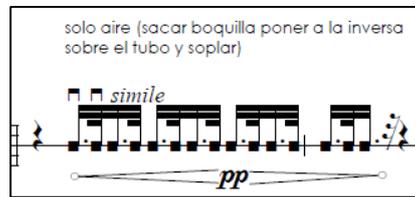


Figura XI.

Las maderas:

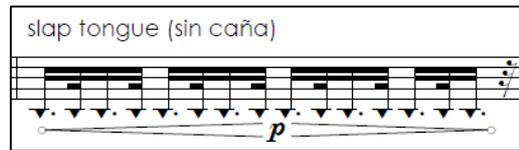


Figura XII.

En la tuba tenemos una variación:

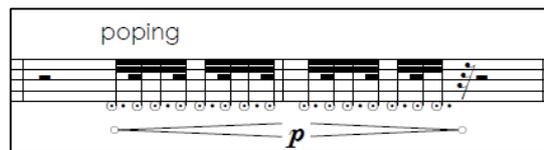


Figura XIII.

Y en las cuerdas:

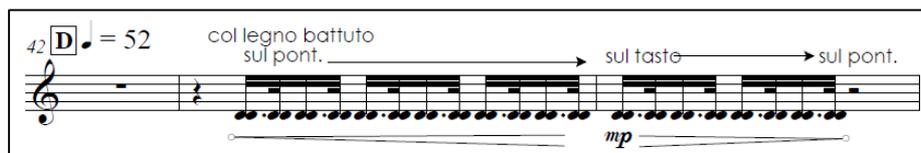


Figura XIV.

Ejemplo con alturas siguiendo el diseño del trémolo del clarinete:

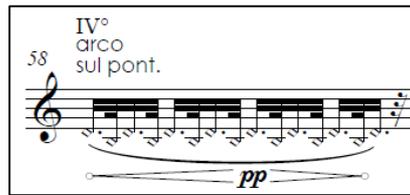


Figura XV.

2) Tomando la segunda disposición rítmica del trémolo en fusas, la orquesta adopta las siguientes configuraciones:

Bisbigliando en las maderas:

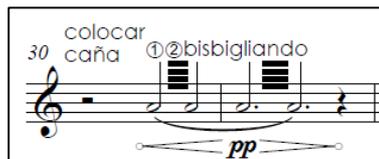


Figura XVI.

Trémolos de sordina en corno, trompeta y trombón. Al corno se le pide que trabaje con una sordina de trombón y a la trompeta con sordina wa-wa. Este recurso se utiliza disminuyendo o aumentando la velocidad del “trémolo de sordina”:

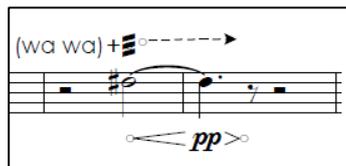


Figura XVII.

Trémolos en las cuerdas:



Figura XVIII.

2.4. Determinación del Nivel Temático y su relación con lo aleatorio y la improvisación.

El análisis de las composiciones del presente trabajo, por ejemplo, en relación a la estructura morfológica y sintáctica de las mismas, se nutre de categorías diferentes a la de “tema” o “motivo temático” en el sentido de la tradición decimonónica. En su lugar, estamos ante la presencia de nociones como “materia” y “materiales sonoros”, que se configuran a través de una búsqueda tímbrica de sus relaciones. Es decir, que éstas relaciones se estructuran a través de la **textura del sonido** y sus parámetros y articulaciones. Pero ¿qué entendemos por materia sonora y material sonoro?

Materia es la sustancia extensa e impenetrable que puede recibir toda clase de formas, en otras palabras, es la sustancia de las cosas. Este concepto de materia puede ser aplicado a la música considerando materia al sonido en sí mismo. Ese sonido conlleva características de altura, intensidad, timbre, duración y de “textura” que lo caracterizan.

Por otra parte, cuando hablamos de material, hacemos alusión al elemento necesario para la construcción de **objetos**. Éste material, es la resultante de una manipulación u organización previa a través de distintas operaciones⁵, que nos permiten la construcción de “objetos-sonoros”. Pero, ¿qué es un objeto sonoro?

Objeto-sonoro, según Schaeffer, es todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida⁶ que lo enfoque por sí mismo independientemente de su procedencia o significado.

Esta noción de objetivación y localidad del objeto sonoro nos enfrenta a un dilema. ¿Cómo palpamos o vemos al sonido?

Una de las críticas que se le atribuye a esta escucha que evita concentrarse en la procedencia o significado del sonido para enfocarse sólo en “el sonido mismo”, se basa en que la “subjetividad” del oyente pasa a ser suficiente motivo para considerar a éste tipo de análisis de lo sonoro como un método arbitrario. Pero lo que aquí cuenta no es “la psicología del oyente”, sino que esta idea consiste en una forma de

⁵ Operación es una acción o conjunto de acciones ejercidas a partir de la materia y sobre la materia, a través de un instrumento seleccionado y un conjunto de reglas que se impone el compositor. Biffarella, Gonzalo. Interacción en el marco de redes re-configurables de objetos sonoros. Consultado en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/viewFile/2363/1307>

⁶ Escucha reducida es la escucha que hace voluntaria y artificialmente abstracción de la causa y del sentido de ese objeto para interesarse por el sonido considerado en sí mismo, en sus cualidades sensibles, no solamente de altura y ritmo, sino también de grano, materia, forma, masa y volumen.

aprehender a lo sonoro que nos permita escuchar y hablar de la “realidad” sonora desde una perspectiva de lo creativo.

Desde el punto de vista musical y compositivo, la noción de objeto sonoro, es una abstracción con la que podemos visualizar ideas musicales. Nos permite manipular y analizar los parámetros de ese objeto y operar sobre ellos en el tiempo y el espacio.

Por otro lado, Chion (1999), respecto al objeto sonoro de Schaeffer, nos dice que “a un objeto sonoro le hacen falta contornos” (p. 304). Es decir, que debemos delimitarlo. El autor analiza que para Schaeffer, los contornos de su objeto sonoro están situados en el tiempo, como si éste fuese el espacio en el que habita el sonido.

Así mismo, la percepción del espacio puede ser definida como una percepción transensorial. Chion lo define de la siguiente manera:

Calificamos de transensoriales a las percepciones que no pertenecen a ningún sentido en particular, pero que pueden tomar prestado el canal de un sentido u otro, sin que su contenido y su efecto queden encerrados en los límites de ese sentido. (Chion, 1999, p.81)

El espacio es asignado normalmente a una cuestión de percepción visual, pero del mismo modo en que podemos darnos una idea del espacio que nos rodea sin la vista y sólo con el tacto, también podemos ubicar en el espacio a determinada fuente sonora que emite determinado evento sonoro. Esto podemos lograrlo dependiendo de la reverberación del lugar, o de su posición en cuanto a distancia, cercanía o lejanía, o si está ubicada a nuestra derecha o izquierda, entre otras posibilidades.

Esto nos da la pauta que el objeto sonoro deviene en un objeto temporal y dinámico y que el sujeto-escucha, quien es quien recibe la información sonora, es un sujeto resonante junto con el “espacio” que lo rodea, donde un desplazamiento de la fuente o del escucha puede influir en su cualidad.

Podemos inferir entonces, que la noción de los límites o contornos de determinado objeto sonoro no son por lo menos objetivables de manera inequívoca. Es decir que un mismo gesto sonoro puede funcionar de diferentes maneras dependiendo del espacio que habite.

La propuesta de utilizar lo aleatorio y la improvisación como herramientas poéticas y estéticas del discurso musical contempla la problemática de componer, configurar y estructurar diversos objetos sonoros “a través” del tiempo y el espacio.

El uso de las técnicas y procesos aleatorios y de improvisación se presenta también como una herramienta que permitirá configurar la duración de un objeto sonoro dependiendo del espacio en el que habita. Esta propiedad de los procesos aleatorios, convive con la noción que se propone de tensión en la escucha⁷. Noción que define la interactividad de los intérpretes en el ensamble, y que dialoga también con las decisiones que el director del ensamble deberá asumir teniendo en cuenta lo que suena, cómo suena, cómo cambia y cuánto deberá durar.

Vale aclarar que estas decisiones no se fundamentan como decisiones arbitrarias de carácter “subjetivo”, entendiendo que se realizarán tantas versiones de la obra como tantos “escuchas-intérpretes/directores” haya. Sino, que la experiencia será construida de manera no determinada, pero con una lógica esperada que fue compuesta. También podemos decir, que la materialidad del o de los objetos sonoros, son indisolubles a la estructura de la obra, en tanto y en cuanto, se configuran mediante los procesos de percepción auditiva involucrados y las nociones de cambio necesarias para lograr la forma de la obra.

Ente sentido, la disposición de los diferentes objetos sonoros conforman distintas configuraciones sonoras (texturas) que necesitan del tiempo y el espacio para poder materializarse. En los primeros ensayos de la obra se constató, por ejemplo, que ciertas secciones necesitan de un tiempo-espacio más extenso para ser comprendidas y funcionales al discurso musical planteado.

2.5. Textura. Configuraciones sonoras.

Textura musical es un concepto extremadamente complejo porque cada elemento singular de determinado discurso musical, contribuye de alguna manera u otra a su comportamiento y no siempre lo hace de la misma forma.

¿Cómo concibo compositivamente la textura en mi trabajo? La textura en mi trabajo es definida como configuraciones sonoras conformadas por entidades⁸ u objetos sonoros que evolucionan a través del tiempo y el espacio (Araya, 2018).

Esta definición de textura implica la noción de **redes de conexión significativa** entre los materiales sonoros de las diferentes entidades. Estas conexiones significantes se establecen a través de las operaciones de análisis conectivo que revelan sus detalles

⁷ Categoría conceptual que fue sugerida por el compositor Marcos Franciosi como co-director del presente trabajo final, en relación a su trabajo en su obra “...que colma tu aire y vuela” para ensamble.

⁸ Etimológicamente, entidad proviene del latín *entitas* (cualidad del ser), formada de *ens*, *entis*, (que es, que existe) y el sufijo *-tat-* (-dad, abstracto de cualidad)

morfológicos y esquemas energéticos similares que son compartidos o contrapuestos entre los materiales sonoros elegidos.

La noción de objeto sonoro nos permite hablar de una plástica sonora y de la posibilidad de formular relaciones abstractas de comparación entre un sonido y otro, de manera que éstos se puedan crear y/o manipular a través de diferentes técnicas y operaciones de análisis conectivo que nos revelen sus detalles morfológicos (Biffarella, 2006).

La noción de **esquemas energéticos** permite comprender al sonido como algo más que un objeto provisto de información. Entender al sonido como **energía en movimiento** nos permite clasificar las relaciones de encadenamiento entre los sonidos, no solamente como relaciones abstractas de comparación, o de diferencia de grado en una escala, altura-masa, dinámica-volumen, textura-grano, forma, etc.; sino también como relaciones activas de transmisión, de intercambio, y de reacción o de conflicto de energía.

Nuestra percepción de la textura musical depende de un resultado global de diferentes elementos. Aun así, existen dos aspectos importantes que nos asisten a la hora de escuchar la manera en que determinada textura está organizada:

- (1) la densidad y el espacio de y entre los objetos.
- (2) la interacción de estos objetos o entidades sonoras.

Estas dos categorías⁹ pueden ser entendidas como dos aspectos de la textura: **aspectos cualitativos y aspectos cuantitativos.**

La densidad puede ser observada como un aspecto cuantitativo de la textura, mientras que los aspectos cualitativos encierran la variedad de interrelaciones e interacciones dentro de una componente textural.

En este sentido, la composición de las obras del presente trabajo, propone que las relaciones existentes entre las diferentes texturas, o entidades sonoras, conformadas por los diferentes materiales sonoros, tengan como variable de su definición y comportamiento a los diferentes dispositivos de aleatoriedad e improvisación que han sido puestos en juego para su constitución.

Por otro lado, además de proponer distintos comportamientos a cada entidad sonora, estos procesos aleatorios también proponen la delimitación de distintas

⁹ Berry, Wallace, *Structural Functions in Music*. Nueva York. Dover Publications. 1987, citado en Besharse, Kari E., *The role of texture in French spectral music*. USA. UMI Dissertation Publishing. 2009. Pág.31.

secciones, apelando a aspectos cuantitativos de la textura (densidad), como a aspectos cualitativos de la misma (interacción de los materiales sonoros, redes de conexiones significantes = esquemas energéticos similares).

En algunos casos, vamos a encontrar que las secciones están delimitadas, enmarcadas, por golpes formales (ictus), que nos señalan que estamos parados en un **territorio** u otro. Esta estrategia es utilizada para generar puntuaciones de sentido en un discurso sonoro que se caracteriza por ser continuo. En otros casos, estos **territorios** están delimitados por cambios de densidad o de comportamiento.

Pero existe un factor más a tener en cuenta. Estos procesos se ven atravesados por una particularidad esencial de los dispositivos de aleatoriedad e improvisación, que consiste en el principio de **tensión en la escucha y performance constructiva**, como tratamos en el apartado 1.7. Que aquí, la tensión en la escucha, es una categoría conceptual que no sólo es operativa a la hora de la performance constructiva, sino también una categoría **estética de análisis**.

La categoría conceptual de **performance constructiva** (Fischer-Lichte, 2011) es definida por la autora, como una estética que tiene entre sus principales principios, que la representación escénica como un objeto acabado pierde su “valor”. Lo que se propone no es la posible repetición de la obra, sino un acontecimiento, apareciendo así la situación con su tiempo real.

3. ALEATORIEDAD E IMPROVISACIÓN: DETERMINACIÓN TÉCNICA Y ESTILÍSTICA.

3.1. Aleatoriedad e improvisación en “...deja que hable el viento!”.

Los recursos aleatorios y de improvisación utilizados, son configurados de diferentes maneras e integrados a la obra como parte constitutiva de la misma. La estratificación de los mismos en relación al tiempo, permite controlar la evolución del discurso en su lógica horizontal. A su vez, la estratificación en relación al espacio, permite controlar la densidad, es decir la lógica vertical del discurso.

Estas configuraciones, operan a través diferentes procesos de control que permitirán la evolución del discurso y que a través de la puntualización de diferentes “ictus formales¹⁰”, permitirán demarcar las diferentes secciones del discurso, tal como se verá más adelante en su análisis formal.

A continuación, se detallan las diferentes configuraciones de los procesos aleatorios y de improvisación utilizados en la obra:

a) Escritura proporcional.

La escritura proporcional es utilizada en gran parte de la obra. Esta forma de notación permite organizar, en un espacio determinado de tiempo, una secuencia de eventos en donde el ritmo y su duración son relativizados al no estar mensurados, sino que están contenidos en un espacio de tiempo relativo.

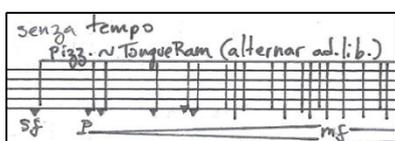


Figura XIX.

b) Escritura proporcional que es dirigida en sus intervalos de entrada.

En este caso, el ritmo que el percusionista n° 2 debe darle a su parte, será consecuencia de la marcación que le dará el director del ensamble. Aquí se propone una interacción en donde el resultado sonoro dependerá de la interacción con otro.

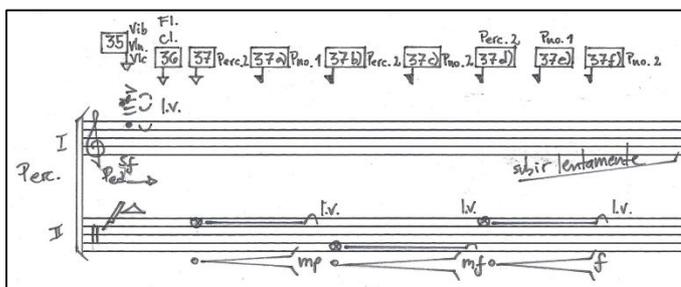


Figura XX.

¹⁰ Ictus formal es definido en el presente trabajo como golpe, ataque, acento. Evento o eventos que trazan una grilla temporal.

c) Cuadros de improvisación.

En este caso, el pianista debe improvisar, con el grupo de notas indicado en el recuadro, imitando el ritmo que ejecuta el percusionista. Los cuadros de improvisación que se presentan en la obra, están pensados para ser interpretados escuchando el gesto que realiza otro instrumentista.

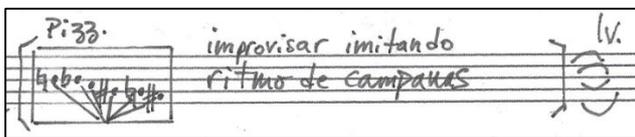


Figura XXI.

d) Cuadro de bucle o loop-box.

En ...*deja que hable el viento!* para ensamble, un bucle o loop consiste en un gesto musical enmarcado entre dos signos de repetición que suena hasta que cambia por otra acción o se detiene. La duración del mismo está señalada con una línea negra. Podemos diferenciar las siguientes variaciones técnicas de sus presentaciones:

1) Cuadro de bucle o loop-box: gesto enmarcado entre dos signos de repetición.

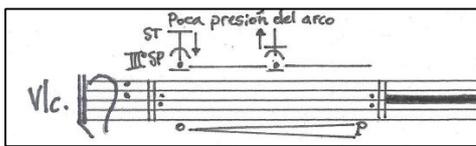


Figura XXII.

2) Cuadro de bucle o loop-box + ad lib: consiste en una repetición no exacta. Puede variar dentro de los parámetros delineados, es decir, moviéndose de manera cromática dentro de la tesitura indicada (re4 a si4), con la envolvente dinámica indicada ($\text{p} \text{---} \text{p}$); y la técnica a utilizar (whistle tone).

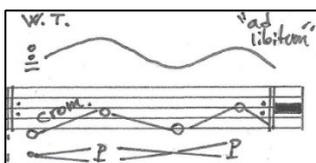


Figura XXIII.

3) Cuadro de bucle o loop-box con diferentes tempos yuxtapuestos,

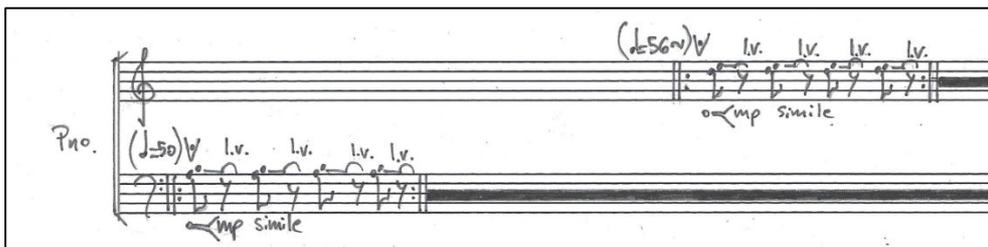


Figura XXIV.

o que permiten la fluctuación entre dos tempos dentro del mismo loop:

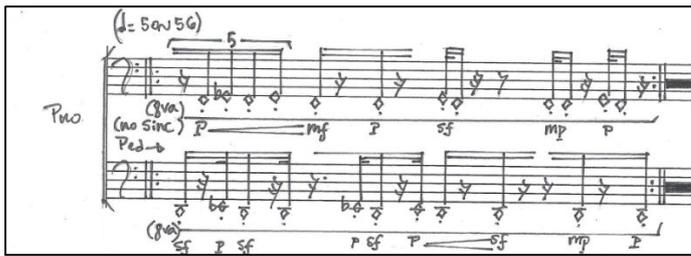


Figura XXV.

4) Cuadros de bucle o loop-box que atacan juntos con un mismo tempo, pero son de diferentes longitudes dando como resultado una micro-polifonía. En este caso el tempo es negra 60 en donde la flauta tiene, desde el *do#5* al *fa#4*, un total de 8 fusas; mientras que el clarinete tiene un total de 13 fusas entre el *re3* y su octava; y el vibráfono un total de 15 fusas desde el *fa#3* al *do#4* y su regreso a *fa#3*.

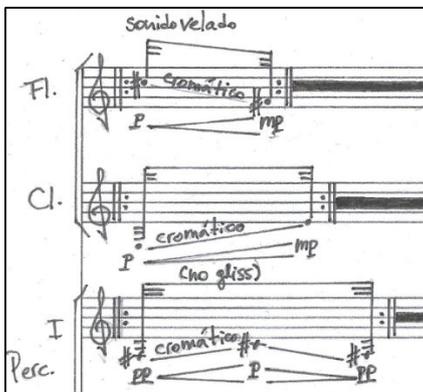


Figura XXVI.

e) Cuadro sin repetición.

Enmarca un gesto que luego es continuado "ad libitum".



Figura XXVII.

Factores de control:

Como se menciona anteriormente, las diferentes formas consignadas como procesos aleatorios e improvisación contralada operan a través de distintos procesos de control especificados para cada caso y que involucran la toma de decisiones tanto al director como de cada instrumentista del ensamble.

a) Alturas:

1. Las alturas, o una tesitura de alturas, se fija y se mantiene constante.

2. Las alturas, o una tesitura de alturas, se fija pero continúa “ad libitum” dentro de los límites marcados.

b) Dinámica:

2. La dinámica se fija y se mantiene constante.
3. La dinámica se fija pero continúa “ad libitum” dentro de los límites marcados.

c) Ritmo:

1. El ritmo se fija y se mantiene constante.
2. El ritmo se fija pero continúa “ad libitum”.
3. El ritmo es sugerido de manera proporcional.

d) Tempo:

Se designan diferentes velocidades para distintos grupos o dentro de un mismo grupo. Esto puede suceder cuando se consignan dos tempos diferentes a dos gestos simultáneos, en el primer caso, o cuando se indica una brecha de oscilación entre dos tempos diferentes para una misma acción, en el segundo caso. Este último recurso puede estar superpuesto con otro evento a distinto tempo también.

f) Indicaciones técnicas:

Diferentes indicaciones técnicas son utilizadas y que se pueden clasificar en subjetivas o narrativas: Imitando al viento. Aclaratorias o indicativas: Lo más lento y continuo posible, poco a poco cambiar a..., poco a poco cresc., alternar entre..., etc.

g) Dirección:

Todos los eventos enmarcados dentro de las distintas técnicas de escritura aleatoria o de improvisación antes mencionada, son accionados operativamente por las decisiones que tomará el director del ensamble.

La forma de la obra dialoga con las elecciones que harán el director y los instrumentistas. La partitura no está escrita de forma mensurada, es decir que no tiene una métrica propiamente dicha salvo una excepción en la página 20 donde se indica un compás de 4/8 (♩=120). La música debe ser ejecutada como un continuo en donde el director marcará las entradas de los instrumentos y deberá encontrar una fluctuación lógica y expresiva del sonido.

Para esta tarea, en la parte superior de la partitura y en cada partichela, se dispone una serie de flechas¹¹ blancas numeradas que señalan las distintas entradas de los instrumentos. En algunas de ellas están nombrados los instrumentos que atacan juntos. En otras se señala la detención de uno o varios instrumentos. También existen marcaciones con una flecha negra que indica que son solamente las entradas de un instrumento particular y en donde el director elegirá el ritmo que le dará a cada gesto.

1) Flechas blancas numeradas. Algunas nombrando los instrumentos que atacan juntos.

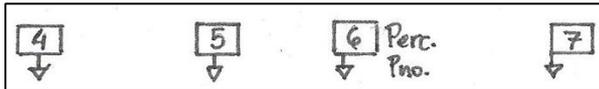


Figura XXVIII.

2) Flechas señalando la detención de un proceso.

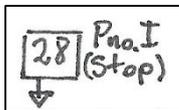


Figura XXIX.

3) Flechas negras que permiten marcar el ritmo de un determinado instrumento.

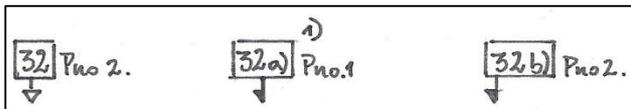


Figura XXX.

3.2. Aleatoriedad e improvisación en “Los límites del cuerpo”.

El proceso de composición de la obra tuvo dos etapas. En primera instancia se realizó una improvisación al piano, la cual fue grabada para su posterior análisis y selección de materiales para la obra.

- 1) Materiales seleccionados¹². Estados de lectura de los objetos y las acciones involucradas para su producción en el piano.
- 2) Luego de haber seleccionado los materiales sonoros con los cuales trabajar, se procedió al montaje y composición en software multipista de la versión ampliada del piano.

Para esto se tuvo en cuenta:

¹¹ Como antecedente, este recurso es utilizado por el compositor György Ligeti en su obra *Kammerkonzer für 13 instrumentalisten* (1969 – 1970)

¹² Ver Anexo II. Pág. 72.

- a) las relaciones entre los materiales sonoros elegidos, y en consecuencia la forma.
- b) El diálogo, la interacción, entre el pianista y el audio.

Este último punto llevó a pensar y a seleccionar las diferentes configuraciones posibles de interacción:

- a) Si es directa o contraria.
- b) Si los gestos sonoros de uno y otro convergen o divergen. Determinando (1) qué gestos sonoros en el audio son a imitar por parte del pianista; y (2), cuáles son los puntos de sincronía entre el pianista y el audio.
- c) Por otro lado, establecer los momentos que funcionan como partituras auditivas que permiten al pianista improvisar sobre ellos.

Las relaciones entre los materiales sonoros elegidos, es decir, los **rasgos característicos** de cada uno de ellos y los **rasgos comunes** entre ellos, permiten garantizar la unidad y la continuidad del discurso. Como también, la definición de estos rasgos mencionados, posibilitan la superposición de materiales similares o diferentes con el fin de establecer relaciones contrapuntísticas.

A continuación, se describen las tres relaciones estructurales más fuertes entre los materiales sonoros elegidos:

Relación 1°: Sonidos percutidos en registro grave y Clústers.

Ambos materiales comparten el rasgo común de ser gestos percusivos. Los clústers se diferencian porque generalmente se mueven en un registro distinto (medio, agudo y sobreagudo) y esto permite el contraste entre ambos.

Relación 2°: Trémolos en las cuerdas, glissandos “modo arpa”, glissandos “slide” y sonidos raspados con velocidades lenta y rápida.

Todos presentan características distintivas. Los trémolos en las cuerdas graves y los glissandos a modo de arpa se relacionan por una sonoridad inarmónica y compleja. Los sonidos raspados con velocidad lenta proporcionan una componente ruidosa que se relaciona con la sonoridad inarmónica de los trémolos, y a la vez, una articulación rítmica que se vincula con la iteración que presentan los glissandos slide. La combinación de todos estos gestos permite construir una textura configurada como una masa sonora de diferentes capas que interactúan como un todo.

Relación 3°: Sonidos punteados y notas iteradas

Esta relación está construida desde la articulación rítmica. Ambos gestos comparten esta idea de repetición de una altura determinada.

Al construir las diferentes relaciones mencionadas, se crean segmentos con rasgos característicos y comportamientos distintivos del material sonoro elegido, por lo tanto, se establecen las diferentes unidades de sentido.

Las relaciones estructurales entre los diferentes segmentos propuestos fueron delineando el aspecto formal de la obra.

Pensamiento espontáneo y polifonía ampliada.

Como se menciona anteriormente¹³, en “Los límites del cuerpo”, el proceso inductivo se da en la experimentación a través del acto “espontáneo” de improvisar al piano, y la posterior observación de los resultados conseguidos para la construcción de la obra.

En este sentido, la improvisación, lo espontáneo y lo aleatorio, no son solo parte del proceso previo de composición, sino parte constitutiva de la obra. Por ejemplo, en las **secciones B y C**¹⁴, la grabación propone “estímulos auditivos” que son imitados por parte del pianista, o éste tiene que improvisar sobre lo que se está escuchando, resultando en diferentes naturalezas sonoras que se van interpelando una a otra en una configuración textural que podemos llamar **contrapunto imitativo aleatorio**.

Además, la contraparte grabada permite superar los límites del piano y del pianista, dando la posibilidad de que más voces intervengan al mismo tiempo, explorándose la posibilidad de una **polifonía ampliada**.

3.3. Aleatoriedad e improvisación en “Luxfonía”.

Esta obra presenta dos momentos con dos configuraciones diferentes de aleatoriedad e improvisación que interactúan con contextos más determinados y de notación no aleatoria.

El primero de ellos está pensado a manera de una masa sonora que funciona como un ostinato dentro de la textura. En primera instancia, este ostinato es asignado a la familia de los bronce donde cada instrumento repite una secuencia enmarcada en un “cuadro de bucle” (loop box) que deberá sonar hasta que se indica que se detenga. La duración del gesto es señalado con una línea negra hasta la señal de “stop”, que deberá ser marcada por el director.

La duración de los calderones comprendidos en cada gesto es ad libitum (*Figura XXXII*). De esta manera, cada intérprete elegirá las pausas que necesita, escuchándose

¹³ Ver Capítulo 2: Analogías compositivas. Pág. 19.

¹⁴ Ver Capítulo 4: Análisis formal. Págs. 45 a 50.

y escuchando a su entorno sonoro. Por otro lado, está indicación permite que las configuraciones de los intervalos de entrada entre cada una de las partes varíen de manera aleatoria, permitiendo un movimiento fluctuante de la masa sonora.

El gesto asignado a los broncees se trata del “trémolo de sordina”, a excepción de la tuba. La velocidad del trémolo debe evolucionar de “rápido a lento”. La envolvente dinámica es caracterizada por un *cresc./dim.* desde un **PPP** a un **PP** y viceversa. Las alturas elegidas privilegian una organización interválica por 4ta y 5ta justa, que al superponerse en las diferentes voces, se obtiene un complejo armónico con las siguientes alturas:

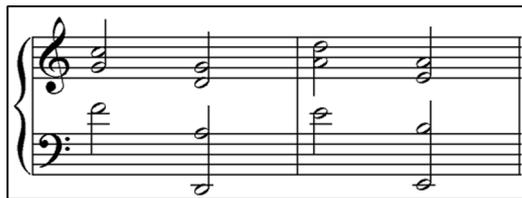


Figura XXXI. Secuencia armónica de los broncees (cc. 97 al 101).

Figura XXXII. Ejemplo Corno en Fa (cc. 97 al 101).

Esta configuración de improvisación es luego transpuesta a las maderas con la misma lógica de funcionamiento, sólo que el material es ahora un *bisbigliando*, con excepción del fagot que interpreta notas lisas. Se conservan la envolvente dinámica y la variación en la velocidad del gesto de “rápido a lento”.



Figura XXXIII. Secuencia armónica de las maderas (cc. 114 al 134).

The image shows a musical score for Flute (cc. 114-134). At the top, there are labels for instruments: FLAUTA, OBOE, CL. SIB, and FAGOT. The score starts at measure 113 with a dynamic marking of *p*. Above the staff, there are performance instructions: "bisbigliando rapido" with an arrow pointing right, "lento" with an arrow pointing left, and "simile". Below the staff, there are dynamic markings: *ppp* < *pp* > *ppp*, < *pp* > *ppp*, and < *pp* > *ppp*. At measure 118, there is a dynamic marking of *pp* > *ppp*. A box around measure 118 contains the instruction: "repetir la secuencia en el orden escrito. es ad libitum." with a circled note symbol.

Figura XXXIV. Ejemplo Flauta (cc. 114 al 134).

El segundo momento de la obra donde se presenta una configuración aleatoria se extiende desde el c. 170 hasta el c. 183. En esta oportunidad la estrategia es diferente porque se utiliza la escritura proporcional para lograr una fluctuación de una de las capas texturales, que se presenta como puntos sonoros caracterizados por los sonidos percusivos de las cuerdas (col legno battuto) y “popping” de la tuba. Esta sonoridad contrasta con los sonidos lisos del resto de la orquesta y el sonido ondulado de los trémolos del solista y la flauta.

The image shows a musical score for Strings (cc. 169-172). At the top, there is a box labeled "Proporcional al compás" and "col legno battuto". The score is for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The instructions for all strings are: "Para todas las cuerdas: Apagar las cuerdas con mano izq. y percudir col legno las cuerdas indicadas." Below this, there are dynamic markings: *pp*, *mf*, and *pp*. There are also performance instructions: "Sul tasto - ord. - Sul pont. es Ad libitum" and "col legno battuto".

Figura XXXV. Ejemplo Cuerdas. Proporcional al compás (cc. 169 al 172).

4. ANÁLISIS FORMAL.

4.1. Organización formal en “...deja que hable el viento!”.

El discurso de la obra está organizado en tres grandes secciones:

Sección A	Sección B	Sección A'
Del N° 1 al 43	N° 43 al 61	N° 61 al final

A su vez cada sección está construida por diferentes subsecciones:

Sección A (N° 1 al 43)		
a) N° 1 al 18	b) N° 18 al 35	b') N° 35 al 43

Sección B (N° 43 al 61)	
c) N° 43 al 48	d) N° 48 al 61

Sección A' (N° 61 al final)				
a) N° 61 al 67	b) N° 67 al 73	c) N° 73 al 85	d) N° 85 al 95	e) N° 95 al 99

Sección A [N° 1 al 43]

Subsección a (n° 1 al 18):

Desde el N° 1 al 18 se da un proceso aditivo a nivel textural. Es decir, que las entradas de las diferentes líneas se van sumando una a una. La textura se complejiza y progresa en un crescendo gradual que desemboca en un primer “ictus” caracterizado por la octava del vibráfono sobre el N° 18, dando paso a una nueva subsección.

Esta primera sección comienza con materiales sonoros que presentan una componente ruidosa. La envolvente dinámica se caracteriza por un ataque suave y progresivo. Este material es primero presentado por las cuerdas y luego por las maderas.

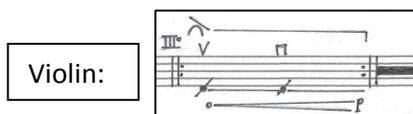


Figura XXXVI.

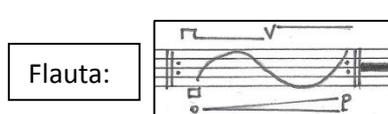


Figura XXXVII.

El piano presenta un material sonoro caracterizado por una componente armónica compleja y en el registro grave. Su dinámica comienza siendo muy suave para luego, hacia el final, sobre el N° 16, crecer en dinámica y extenderse hacia un registro más agudo.



Figura XXXVIII.

Percusión 1 se suma con las campanas de viento, proporcionando alturas determinadas de manera aleatoria. Percusión 2, se suma con un nuevo material con componente ruidosa en el redoblante.



Figura XXXIX.

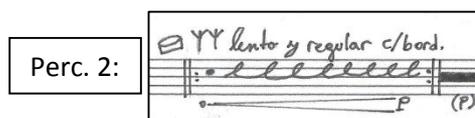


Figura XL.

Estos materiales sonoros son variados a lo largo de esta primera **subsección a** interactuando entre sí, conservando, además, una envolvente dinámica similar que va hacia el crescendo y mostrando una evolución continua desde una textura más simple hacia otra más compleja caracterizándose en una sola textura que llamaremos **textura de masa sonora**.

Subsección b (n° 18 al 35):

Aquí aparecen nuevos elementos con características de alturas parcialmente determinadas y combinadas con ruido. Es decir que hubo un proceso de transformación del flujo sonoro de una sonoridad mayormente ruidosa a otra con componentes de altura más definidos. El gesto cromático con “solo aire” del clarinete, es variado a alturas determinadas con una dinámica en “extremo piano”. Se suman el “whistle tone” cromático en la flauta y los “glissandi” de las cuerdas.

Esta subsección, a diferencia de la anterior, muestra una **textura estratificada por capas**: dos o más capas texturales que funcionan al mismo tiempo. Una primera capa que llamaremos **A**, caracterizada por el material sonoro cromático. Una segunda capa **B**, caracterizada por el material sonoro con componente ruidosa. Y una tercera capa **C**, caracterizada por dos elementos: el primero se configura en un registro medio-grave funcionando como ostinato (piano II y vibráfono). El segundo, por asociación en la articulación rítmica (trémolo del vibráfono) en la flauta.

multifónicos en las maderas, junto a una sonoridad ruidosa del “scratch” en las cuerdas, que marca el final de esta subsección.

Subsección b' (n° 35 al 43):

Ya en n° 35, que es marcado por otro “ictus” del vibráfono, tenemos un proceso en marcha de múltiples capas en cuanto a la textura, el cual, viene gestándose desde la **subsección b** anterior. Las cuerdas pasan de los glissandi a gestos rápidos cromáticos, los vientos pasaron de una sonoridad ruidosa a otra más tónica privilegiando el cromatismo. La percusión se suma con gestos frotados sobre los platillos que dialogan con el mismo gesto del piano, pero éste, frotando las cuerdas del arpa.

En síntesis, en esta primera gran **sección A**, podemos destacar dos procesos a gran escala. En primera instancia se da una trayectoria que involucra el paso de una sonoridad con componente ruidosa a otra con alturas determinadas y sus variaciones. Por otro lado, se presenta una trayectoria desde una textura simple y unificada, hacia otra más compleja con distintas capas sonando simultáneamente.

Sección B [N° 43 al 61].

El paso a la segunda gran sección B, se da por una reducción abrupta de la densidad textural, deteniéndose el flujo sonoro anterior y proponiendo un cambio tímbrico y temático desde los materiales sonoros.

Subsección c (n° 43 al 48):

Caracterizada por la presentación de un nuevo material sonoro, armónicos percutidos del piano y los efectos de percusión en las maderas (n° 43), regresan las campanas de viento y suenan brevemente los glissandi en el piano, manteniendo de esta manera, una coherencia formal con lo antes escuchado en la **Sección A**.

La configuración textural se caracteriza por presentar tres capas diferentes entre el piano, la percusión y los vientos. Si bien, los vientos y el piano se asocian a través de una articulación corta y rítmica, podemos diferenciarla tímbricamente. Por otro lado, operativamente, se da un proceso de improvisación en donde los vientos deben imitar al piano, que en determinado momento comienza con una reducción progresiva de eventos (*Figura XLIII*).

45 46 Campana 47

Fl. (senza tempo) pizz. v. tongue ram (alternar ad lib.) (Escuchar e imitar al piano) (sf) (mp) (mf) (diminuend gradualmente) ppp

Cl. (senza tempo) slap tongue (Escuchar e imitar al piano) (sf) (mp) (mf) (diminuend gradualmente) ppp

I (TACET)

Perc. II (mf) ppp

Pno (♩ = 5 or 5G) (no sinc.) P mf P sf mp P Ped. Reducción progresiva de los eventos Para ambos: disminuend gradualmente. Poco a poco ir desicrar tempo o notas hasta quedar con la ultima nota indicada. ppp

Vln (TACET)

Vcl (TACET)

40

Figura XLIII.

Subsección d (n° 48 al 61):

El proceso anterior desemboca en una nueva configuración textural, que mantiene una densidad baja pero que ahora es caracterizada por el trémolo en el vibráfono (n° 48) que adopta el intervalo de quinta justa. El material percusivo se traduce en nuevas configuraciones para las cuerdas (col legno battuto en n° 49) y el piano (n° 51). Mientras que los vientos, alternan entre un gesto dominado por el trémolo (bisbigliando en n° 50) y los gestos percutidos (n°52). Este nuevo proceso de textura aditiva crece y se constituye en una textura conformada por capas diferenciadas.

Hacia el N° 61, este proceso se diluye gradualmente en la sonoridad del inicio de la obra, dando paso así a la última gran sección.

Sección A' [N° 61 al final].

Subsección a (n° 61 al 67):

La presente **subsección a** consiste en la reexposición del material sonoro presentado al inicio de la primera gran **sección A**. Con la misma disposición aditiva en cuanto a la entrada de los materiales, caracterizados por una componente ruidosa, evoluciona en un crescendo que desemboca en un nuevo "ictus" formal que señala sintácticamente el inicio de la **subsección b**.

Subsección b (n° 67 al 73):

La **subsección b** retoma los “glissandi” en las cuerdas y el piano, junto con los gestos cromáticos del clarinete y la flauta. Se suman el ostinato del vibráfono y más adelante, los gestos frotados de la percusión y el piano. Esta textura por capas evoluciona en su complejidad mediante variaciones de sus componentes. Sobre el n° 70, encontramos tres capas en donde las cuerdas variaron su gesto conservando la trayectoria ascendente y descendente del glissando anterior, pero asociándose a través de la articulación al trémolo del vibráfono. Otro tanto pasa con la trayectoria de altura determinada del cromatismo en el clarinete, a una sonoridad con componente ruidosa.

Figura XLIV.

Subsección c (n° 73 al 85):

Esta **subsección c**, si bien presenta gestos y materiales sonoros que ya hemos escuchado, se diferencia por presentar nuevamente a las campanas de viento pero ahora en una relación dialéctica con el piano. La propuesta en esta interrelación, donde el piano improvisa con las alturas consignadas en el recuadro e imitando el ritmo de las campanas que es aleatorio, es la de crear un **contrapunto improvisado utilizando como “punto” a una fuente aleatoria**. Este diálogo se configurará como una capa diferenciada dentro de la textura global de esta subsección.

Figura XLV.

Por otro lado, tenemos la presencia de un elemento cromático en las maderas que va cobrando cada vez mayor fuerza y que está anunciando el carácter de la subsección siguiente.

Figura XLVI.

Subsección d (n° 85 al 95):

En esta **subsección d**, se impone el material cromático antes mencionado configurándose una textura micro-polifónica dada la superposición de diferentes patrones repetitivos, rítmicos y mecánicos tanto en las maderas, como en las cuerdas, vibráfono y piano.

Figura XLVII.

Este proceso evoluciona hacia un clímax sobre el n° 94, señalando el comienzo de la última **subsección e** (n° 95 al final) que cumple una función codal de toda la obra.

4.2. Organización formal en “Los límites del cuerpo”.

Sección A (0'00" – 2'40")

La partitura de la pieza está escrita con una métrica de 4/4 con un pulso de $\text{♩} = 60$. Las líneas de los compases son representadas por una línea punteada, señalando que el compás está indicado a modo de **referencia** respecto a la parte grabada. Esto quiere decir que las secciones que cuentan con los compases delineados de esta manera, conservan una relación más o menos estricta con el audio.

Esta primera **sección A** presenta una relación de coincidencia (convergencia) en la organización en el tiempo y espacio de los materiales sonoros, pudiendo relativizarse dentro de ciertos límites, dependiendo de la interpretación.

La duración de cada estímulo sonoro y la distancia entre estos es irregular y surge de la “composición” posterior a la improvisación realizada en el piano,

contextualizando cada segmento en relación a la composición en software multipista de la parte grabada.

Estos eventos no están organizados en tanto una métrica o compás, sino en su relación sintáctica, polifónica o textural respecto al audio. Es por esto que el compás designado resulta en una referencia y el tempo ($\downarrow = 60$) es una herramienta de sincronización.

En esta primera sección podemos definir la segmentación del discurso en relación a su dimensión temporal, pero aclarando que se plantea una relación de “contrapunto imitativo” entre el audio y el texto-partitura, donde algunas veces es el audio quien propone el gesto a imitar, y otras veces es el gesto del pianista el que anticipa el que luego será presentado por el audio.

Organización sintáctica de los segmentos:

a) 0'00" a 0'13": los materiales sonoros presentados en la parte grabada conforman una unidad temática que luego será variada en los diferentes segmentos. Esta unidad temática está conformada de la siguiente manera:

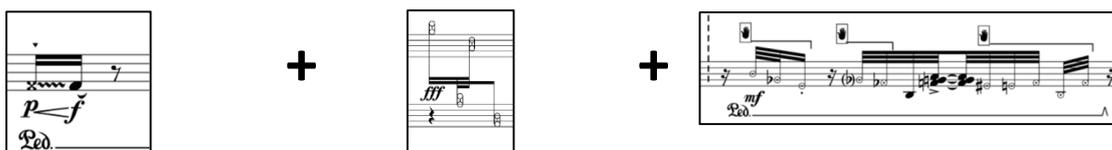


Figura XLVIII.

Sonido raspado, clústeres y los sonidos percutidos en registro grave. Tiene una función expositiva.

b) 0'13" a 0'40": comienza con un gesto ascendente de clústeres que es imitado por el pianista. El pianista introduce por primera vez el material de la nota iterada. Finaliza con los sonidos percutidos en registro grave solamente interpretados por el pianista

c) 42" a 0'59": comienza otro segmento nuevamente marcado por los gestos de clústeres, pero ahora éstos predominan en el discurso, obviando por un momento el material de los sonidos percutidos. Cierra con el material de nota iterada.

d) 1'00" a 1'56": comienzan los clústeres que son continuados por los sonidos percutidos. La nota iterada por el pianista conecta con un segundo sub-segmento que sigue con el mismo orden planeado (clústeres - sonidos percutidos). A partir del minuto 1'40" prevalece la parte del pianista donde los eventos sufren una dilatación temporal de sus intervalos de entrada, espaciándose cada intervención, y de reducción en cuanto a la cantidad de eventos.

e) 1'56" a 2'40": el audio inicia con un gesto de clústeres ascendente desde el registro grave hasta el registro sobre agudo, que es imitado por el pianista. Luego continúa un espacio donde se escucha la resonancia de este gesto dando paso a la sección B.

Sección B (2'40" – 4'04")

Esta sección es denominada en la partitura como **Sección "ad libitum 1"**. El intérprete improvisa sobre lo que escucha con el material sugerido en las indicaciones generales.

A partir del minuto 2'25" se solapa el material que funcionará como partitura auditiva con el material de la sección anterior. Sobre el minuto 2'40" comienza la improvisación del intérprete.

La estructura del material grabado responde al siguiente orden:

- 1) Trémolos sobre el registro grave en dinámica piano. En el minuto 2'40" se suman los glissandos "slide" y el sonido raspado de las cuerdas entorchadas del registro grave.
- 2) 2'55" a 3'18" se da otro arco con este mismo material: glissandos "slide" y sonido raspado registro grave.
- 3) De 3'18" a 3'40" un tercer arco donde el sonido raspado se libera y se transforma en glissando raspado.
- 4) De 3'42" a 4'00" queda solo el material de glissando "slide" subiendo y bajando.

Los materiales sugeridos con los que debe improvisar el pianista son los siguientes:

a)

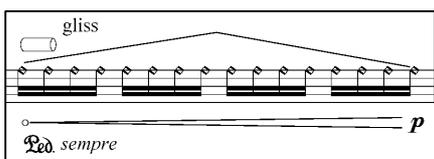


Figura XLIX.

= sonido con variación de altura apoyando sobre las cuerdas un tubo de vidrio o metal: glissando "slide". Registro sugerido: 2 y 3.

b)

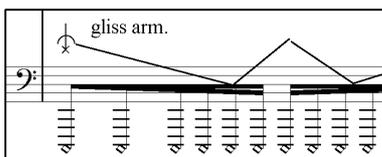
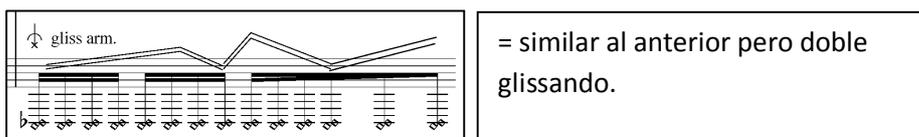


Figura L.

= sonido con variación de altura apoyando los dedos de la mano en la porción de cuerda entre los agrafes y el compresor. Registro sugerido: 1.

c)



= similar al anterior pero doble glissando.

Figura 11.

Como se puede observar, el material sonoro con el cual el intérprete interviene, está configurado a partir del material glissando, presentando una variante en los gestos sugeridos **b)** y **c)**, donde la variación de altura se realiza con la mano, pero sobre todo, el lugar elegido de las cuerdas para la producción del sonido (entre los agrafes y el compresor) resulta en una variedad de armónicos superiores.

Del minuto 4'04" al 4'47", se da un punto de sincronía donde el intérprete responde a los gestos del audio. El material sonido raspado se impone al de los glissandi. Este segmento funciona como transición entre la **sección B y C**.

Sección C (4'48" – 7'52")

Esta sección es denominada como "**ad libitum 2**". Cada gesto escrito en la partitura es "elástico" y está dispuesto en diálogo con lo que propone la grabación. El pianista puede adecuar el ritmo sugerido en relación a lo que escucha y así establecer un diálogo entre ambas partes.

Predominan los materiales sonoros planteados en la relación n° 3 descrita anteriormente en el capítulo 3, pág. 34. El discurso de esta sección está planteado como un flujo sonoro continuo organizado desde la trayectoria de las alturas y los campos armónicos que la conforman, presentando la siguiente organización:

a) 4'38": se presenta en la contraparte grabada el material "sonidos punteados" sobre las cuerdas, acompañado de trémolos en el registro grave, los que nos introducen a esta sección.

b) 4'48": comienza el "contrapunto imitativo" con el material "nota iterada". Las relaciones armónicas son simples predominando el intervalo de unísono y segunda menor.

c) 5'16": las relaciones armónicas varían, dándose relaciones interválicas de 7ma mayor.

7

4'04" 4'08" 4'12" 4'16" 4'20" 4'24" 4'28" 4'32" 4'36" 4'40" 4'44"

"Sincronia" "Non Libitum"
(en las cuerdas)

Piano

p *p* *mp* *p* *mf*

= cada gesto está dispuesto en diálogo con el audio.
Esta sección "Ad libitum" es elástica en el sentido de que el intérprete puede adecuar el ritmo sugiendo en relación a lo que escucha en la cuita y así establecer un diálogo con lo escrito.

4'48" 4'52" 4'56" 5'00" 5'04" 5'08" 5'12"

"Ad libitum 2"

responder el gesto del audio

A sí mismo, la sincronización de mano izquierda y derecha es ad libitum.

Piano

p *mp* *pp* *mf*

sempre

5'16" 5'20" 5'24" 5'28" 5'32"

Piano

p *f* *p* *mf* *p* *mf* *p*

p *f* *p* *mf* *f* *p*

Figura LII.

d) 6'00'': se aceleran los intervalos de entrada de los diferentes gestos. Aquí nos encontramos en el punto climático de la obra donde la búsqueda de una "polifonía ampliada" dada por la interacción entre la grabación y la acción del pianista está en un nivel máximo de tensión.

5'36" 5'40" 5'44" 5'48" 5'52" 8

Piano

sempre *mf*

p *f* *ff* *mp* *f*

5'56" 6'00" 6'04" 6'08"

d)

f *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

mf *f* *p* *f*

6'12" 6'16" 6'20" 6'24" 6'28"

Piano

mp *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *pp*

p *mf* *p*

Figura LIII.

e) 6'42'': irrumpen los clústeres rememorando la primera sección

f) 7'20'': la parte escrita abandona el material de nota iterada y comienza a trabajar con los trémolos en el registro grave.

Figura LIV.

Sección D (7'52'' – 9'28'')

Esta sección comienza con un nuevo material constituido por un sonido grave punteado con un “vibrato-metálico” en su desinencia.

Figura LV.

El discurso es interrumpido sobre el minuto 8'40'' con un gesto descendente de clústeres que es imitado por el pianista dando inicio al final, el cual propone una “obra abierta” en el sentido sintáctico.

4.3. Organización formal en “Luxfonía”.

La forma de Luxfonía está organizada en cinco grandes secciones. Cada una de ellas se configura en un estado y evolución diferente del material sonoro que propone el clarinete solista y que se relaciona con las distintas configuraciones que adopta la orquesta, mencionadas en el segundo capítulo 2, pág. 22: “La orquesta y su relación con el material sonoro del clarinete”.

Sección A (desde el inicio hasta el compás 96)

Esta primera sección se caracteriza por la sucesión de distintos **estados de los materiales sonoros** presentados. Me refiero con **estado** a la situación o modo de estar de un objeto sonoro, o de un complejo de objetos sonoros, en relación al tiempo y el espacio. Estos **estados** pueden configurarse en estructuras estáticas, que son aquellas

que presentan la misma calidad y la misma cantidad de sucesos en desarrollo; o estructuras dinámicas, que son aquellas que presentan una evolución perceptible tanto en la densidad de los sucesos como en la variación de su calidad (Boulez, 2008). Así, esta primera gran sección presenta dos subsecciones que están diferenciadas mayormente por la concatenación de los distintos objetos sonoros donde una subsección propone una estructura más dinámica que la otra y también por un cambio en el color armónico de los trémolos de doble fundamental y su relación tímbrica con la orquesta.

Una característica que es común a los objetos sonoros que componen la obra es su estado de registración fija. Es decir, que las alturas asignadas a cada uno de los objetos, en su mayoría, se presentan en el mismo registro. Incluso la curva está contenida en un marco delimitado por extremos fijos, como es el caso de los glissandos en las cuerdas (*Figura LVIII*). Esta particularidad de los objetos es dada por la derivación que construyo a partir del material sonoro elegido para el clarinete solista y es parte de mi búsqueda estética en Luxfonía, que se expresa en el planteo de la construcción de distintos estados de contemplación sonora, de una dialéctica sonora más relacionada con una quietud en movimiento, con una expresión de lo sutil del material.

A continuación, se detallan los distintos estados con los cuales se estructura esta primera gran sección.

Subsección a (inicio hasta c. 66): La obra comienza con una acción teatral que tiene como finalidad preparar la atención de los oyentes, de proponer una escucha diferente. Una acción que funciona también como metáfora al juego de “luces y sombras” que está por comenzar.

Esta acción se indica en la partitura donde se señala básicamente el orden en que ingresan al escenario los músicos, el solista y el director de la orquesta. A la vez, se indican las pausas necesarias, la manera en que se apagan las luces de escenario y cómo se encienden las luces de los atriles. Una vez concluida esta acción, el clarinete solista presenta el material en su primera configuración rítmica con un tempo de $\text{♩}=52$, y con el primer trémolo de armónicos con doble fundamental de la tabla¹⁵.

La primera estructura se conforma por tres estados distintos del material, y que expresa la idea de que la orquesta actúa como un cono de amplificación del clarinete solista. Es decir, que la orquesta se transforma en un **espacio resonante** de lo que propone el solista. Estos tres estados evolucionan de la relación más sencilla a otra un poco más compleja, pero con mínimas variaciones en los materiales: cc. 2 al 8, 1er estado; cc. 8 al 13, 2do estado; y cc. 14 al 21, 3er estado.

¹⁵ Ver Anexo IV. Pág. 76.

Estos tres estados se estructuran también en una distribución espacial de los materiales donde los vientos de la orquesta sintetizan la articulación rítmica del material sonoro propuesto por el clarinete, como si se tratara de una sombra del mismo resonando en un espacio sonoro amplio. Los bronce lo hacen con “solo aire” y las maderas con “slap tongue”:

The musical score for Figure LVI (measures 9-11) features five staves: Flute (Fg.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Clarinet (Cl.). The time signature is 2/4. The Flute part is marked 'slap tongue (sin caña)' and 'p'. The Trombone part is marked 'solo aire (sacar boquilla poner a la inversa en el tudel y soplar)', 'simile', and 'pp'. The Clarinet part is marked 'p'. The Horn and Trumpet parts are silent.

Figura LVI (cc. 9 al 11).

Las cuerdas en cambio, intervienen proyectando una amplificación del armónico del trémolo. De esta manera, se obtiene una síntesis del material atribuyendo a diferentes grupos instrumentales una cualidad distinta del mismo:

The musical score for Figure LVII (measures 11-13) shows six string staves. The time signature is 2/4. Each staff features a tremolo pattern with a 'gliss.' (glissando) marking and a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. The notes are organized into groups across the staves.

Figura LVII (cc. 11 al 13).

Sobre el c. 23, se presenta un nuevo material en las cuerdas que consiste en un glissando de armónicos (*Figura LVIII*) en un tempo de $\text{♩}=70$. Por su carácter de novedad en lo que transcurre la obra, lo considero como un 4to estado sonoro que sintácticamente se separa de lo anterior y de lo que continúa:

Figura LVIII (cc. 23 al 25).

5to estado sonoro: se da entre el c. 28 y el 31. Aquí retomamos el tempo inicial de la obra y el material sonoro de los primeros estados, a excepción de las maderas que presentan un nuevo material que está construido por lo que podemos llamar una armonía estacionara dada por el “bisbigliando” del oboe, el clarinete y el fagot, junto con los trémolos de armónicos de la flauta. Este material se relaciona con la segunda configuración rítmica de trémolo de fusas (ver *Figuras IX y X*, pág. 21):

Figura LIX (cc. 29 al 31).

6to estado sonoro: abarca desde el compás 33 al 41. Aquí nos encontramos nuevamente con un tempo más rápido ($\text{♩}=80$).

Comienza con un gesto rápido de trémolo de sordina por parte de la trompeta y el trombón, a la vez que los violines realizan un glissando de lo más agudo posible junto con un golpe de arco “jeté”. Luego continúa el solista con la segunda configuración rítmica del trémolo en fusas que, además, introduce un nuevo color armónico con un nuevo trémolo de armónicos. Ahora el objeto sonoro caracterizado como glissandos de armónicos en las cuerdas está yuxtapuesto al gesto del solista. Cierran todas las cuerdas con un trémolo cerrado y glissando, seguidas del bisbigliando en bloque de las maderas.

7mo estado sonoro: se configura desde el compás 42 al 46. Se presenta nuevamente la primera configuración rítmica con el tempo correspondiente. Las entradas de los bronce, las cuerdas y las maderas se van solapando respectivamente de manera escalonada. El efecto buscado es la espacialidad de los objetos que además cada familia presenta con un timbre diferente: los bronce “solo aire”, las cuerdas “col legno battuto”, y las maderas “slap tongue”. Concluye la tuba con un efecto de percusión sobre la boquilla del instrumento (popping).

8vo estado sonoro: abarca desde el compás 47 al 54. Nuevamente un tempo más rápido (♩=86). Se presenta un nuevo color armónico en el clarinete solista que resuena primero en las cuerdas con trémolos en bloque y luego en el “slap tongue” del fagot.

9no estado sonoro: sobre el c. 55, vuelve el material de la primera configuración, y se dan entradas solapadas y yuxtapuestas entre las familias de instrumentos. Primero comienza el solista, luego le siguen las cuerdas, luego maderas y bronce. Sobre la letra de ensayo **F**, se repite el proceso, pero ahora cerrando el solista. Concluyen las cuerdas con un trémolo cerrado, glissando y en bloque.

Sobre la letra de ensayo **G** (c. 67) comienza la **subsección b** de esta primera gran sección. El inicio está marcado por el gesto que ya hemos escuchado anteriormente sobre el compás 33, pero ahora reforzado por el corno en fa y con una dinámica *fortísimo*. Además, ahora son todos los violines los que realizan el gesto descendente señalado con arco jeté. El tempo es (♩=86).

Esta segunda subsección se caracteriza por presentar mayor continuidad en el flujo sonoro dado por una concatenación de los objetos sonoros, y buscando la sensación de un movimiento más fluido. Podemos decir entonces que la primera subsección se caracteriza por ser una estructura más bien estática, en cambio esta segunda subsección, es un poco más dinámica.

Sintácticamente, esta subsección se organiza de la siguiente manera:

- 1) cc. 67 al 73. Dialogan el material glissando de las cuerdas con la primera configuración rítmica del solista. En el corno escuchamos un sonido liso (*la4*) de duración intermedia que luego retomará. Cierran trombón y tuba con un soplo sin altura determinada.
- 2) cc. 74 al 79. Inician los violines con jeté y glissando. Conviven los gestos tremolados en los vientos y las cuerdas se reparten el glissando y los trémolos. Escuchamos nuevamente el *la4* del corno, siempre “*bouché*”.
- 3) cc. 80 al 82. A modo de paréntesis, escuchamos las cuerdas en bloque con un trémolo de arco cerrado complementando al corno y la trompeta.
- 4) cc. 83 al 91. Dialogan los trémolos de los vientos con las cuerdas intercalando glissandos y trémolos que complementan los gestos del solista. La flauta da paso al gesto final del solista.
- 5) cc. 92 al 96. Cambio de tempo, ($\text{♩}=52$). El clarinete solista retoma el gesto inicial de la obra a modo de cierre de la primera gran sección.

Sección B (desde el c. 97 hasta el c. 148)

La segunda gran sección de la obra también está organizada en dos subsecciones y se caracteriza por ser una estructura más dinámica que la anterior, presentando una tensión entre lo estático y lo dinámico siendo que uno de los elementos fundamentales de su estructura es estático y móvil a la vez, el ostinato en bronce y luego en las maderas.

Subsección a (c. 97 hasta c. 114): comienzan los bronce con su ostinato móvil. Los calderones dispuestos en los silencios de negra son *ad libitum*, lo que brinda la posibilidad de fluctuación en el tiempo de la secuencia de alturas que debe repetirse siguiendo el orden escrito.

Figura LX. Ostinato móvil (Bronces), cc. 97 al 99.

Mientras suena el ostinato móvil de los bronce, el clarinete solista desarrolla su material con pequeñas variaciones rítmicas. Las cuerdas retoman el material glissando incorporando variaciones al mismo. Las maderas intervienen en un bloque unísono y bisbigliando. Ambos dialogan con el solista mientras de fondo continuamos escuchando a los bronce.

Subsección b (c. 114 hasta c. 148): El ostinato móvil de las maderas se solapa con el de los bronce y con pequeñas diferencias armónicas, técnicamente consiste en el mismo procedimiento.

Figura LXI. Ostinato móvil (Maderas), cc. 114 al 116.

A diferencia de la subsección anterior, las cuerdas desarrollan su intervención intercalando entre el gesto “col legno batutto” y el gesto “glissando”. Los bronce intervienen solo una vez recordando su gesto de “trémolo de wa-wa”.

Finaliza esta segunda gran sección con las cuerdas, realizando una secuencia de trémolos con una configuración dinámica que nace de la nada y crece hasta un *mf*.

Sección C (desde el c. 148 hasta el c. 165)

Sobre el c. 148 se apagan todas las luces de atril menos la del solista y el director. Esta sección retoma la acción teatral que involucra el apagar y encender las luces de atril. Consiste en un solo de clarinete donde cada intervención que realiza, activa la participación de la orquesta encendiendo y apaga las luces de atril según el esquema rítmico escrito.

Figura LXII. Ejemplo esquema rítmico luces de atril y solista, cc. 149 al 152.

Sección D (desde el c. 166 hasta el c. 188)

Esta cuarta gran sección se caracteriza por presentar el segundo proceso aleatorio y de improvisación de la obra y por estar estructurada por varias capas texturales.

En primer orden tenemos al solista, que presenta su material basado en la segunda configuración rítmica y presentando un nuevo trémolo de armónicos del cual se desprenderá la elección de la altura “mi” para una de las capas texturales caracterizada como de sonidos lisos¹⁶.

Figura LXII. Trémolo de armónicos, sección D, c. 167

Una segunda capa textural se da entre las cuerdas, el trombón y la tuba. Las cuerdas tienen asignado un gesto en el que deben percudir “col legno battuto” las cuerdas indicadas pero que, a la vez, éstas son silenciadas con la ayuda de la mano izquierda. Esta acción es requerida para encontrar una cualidad tímbrica totalmente diferente a si fuese realizada con las cuerdas al aire. Esta sonoridad se emparenta con

¹⁶ Ver Anexo VI. Pág. 78.

la acción de “popping” asignada a los bronces mencionados. A ambos grupos instrumentales se les requiere también que interpreten estas acciones de manera aleatoria pero proporcional al compás¹⁷.

Una tercera capa textural se configura principalmente por el solista y la flauta que a modo imitativo le contesta tremolando un armónico agudo de “mi” sobre dos fundamentales diferentes¹⁸.

Sección E (desde el c. 189 hasta el final)

Esta última gran sección está construida a partir de una larga progresión armónico-tímbrica, basada en la sucesión de trémolos de armónicos con doble fundamental, elegidos para el clarinete solista.

Esta sucesión está estructurada linealmente, como se puede ver en la *Figura LXIV*, por un principio de relación interválica entre sus armónicos resultantes, de 4ta justa y 5ta justa.

Sobre el c. 221, esta relación se detiene con la repetición de un mismo trémolo. Luego continúan encadenándose a distancia de 4ta justa hasta que en el c. 235 la relación interválica deriva en una 2da mayor, luego 3era menor, para finalizar en 5ta y 4ta justa.

¹⁷ Íbidem.

¹⁸ Íbidem.

Secuencia armonía/timbre clarinete solista

Figura LXIV. Secuencia armonía/timbre (clarinete solista), c. 189 al final.

Cada familia de la orquesta adopta un gesto de entradas solapadas consecutivas que está pensada para dar la sensación de que el sonido se desplaza por el espacio. Este gesto también se pensó desde la perspectiva del desplazamiento temporal, esperando lograr el efecto de una armonía-timbre estacionaria que se solapa con la de las otras familias instrumentales¹⁹.

En la *Figura LXIV*, se señalan los distintos modos de acción que interpretan cada familia instrumental:

- Maderas, Bisbigliando (B.)
- Bronces, Trémolo de sordina wa-wa (Tw.)
- Cuerdas, Trémolo entre dos alturas (T.)

Como he mencionado anteriormente, la construcción de cada armonía-timbre de los distintos grupos instrumentales es tomada de una o dos frecuencias que componen el trémolo, pudiendo ser el armónico resultante como también las

¹⁹ Ver Anexo V. Pág. 77.

fundamentales. Esta selección se señala con un círculo de color y luego se remarca con una línea del mismo color a qué grupo se le asigna.

En esta secuencia, además de las ya mencionadas, se realizaron las siguientes operaciones. Las maderas proyectan una tensión creciente que transita de la siguiente manera:

The image displays two systems of a woodwind score. The first system, measures 193-221, features Flauta (Flute), Oboe, Clarinete en Sib (Clarinet in Bb), and Fagot (Bassoon). The second system, measures 226-248, features Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), and Bsn. (Bassoon). Red arrows in both systems point to notes that rise in pitch across measures, indicating increasing tension.

Figura LXV. Tensión creciente en las maderas, cc. 193 al 248.

En el primer sistema de la *Figura LXV* podemos observar que las maderas van creciendo en una disposición cada vez más aguda de las alturas elegidas y en forma escalonada. En cambio, sobre el segundo sistema, observamos que continúan yendo hacia el espectro agudo, pero ahora la estrategia para conseguirlo fue realizando saltos.

Al final, se indica que el director apague su luz de atril. Seguidamente, sin sincronizar y poco a poco se indica que la orquesta apague las luces de sus atriles. Queda el solista con su luz encendida y luego de una pausa, apaga su luz, marcando el final.

5. BITÁCORA DE LAS OBRAS.

5.1 ...deja que hable el viento!

Resumen del proceso de composición.

El proceso de composición de la obra comenzó con la exploración sonora de una imagen general. Para esto, se bocetaron las siguientes analogías:

1. Imagen: viento suave, brisa, estático pero dinámico, campanas de viento sonando. Viento fuerte, violento, extremo dinámico.
2. Imagen: el viento y su relación con el fuego, el agua, la tierra, y demás elementos que puedan marcar “ictus” para desarrollar un mapa formal de la obra.

Se improvisó con diferentes elementos que estuvieron al alcance, para construir de manera referencial una maqueta modelo. Esta maqueta sirvió para reflexionar sobre la necesidad de prestar atención a la fluidez y la configuración en unidades de sentido formales que propicien continuidad y coherencia discursiva. El siguiente paso, fue bocetar de manera gráfica éstas posibilidades sonoras y especular sobre la instrumentación necesaria.

Habiendo decidido la instrumentación, se realizaron entrevistas con intérpretes de violoncello, flauta y clarinete, para probar y desarrollar diferentes gestos. Por otro lado, se probaron también distintos materiales e ideas al piano. De estas pruebas y entrevistas, las cuales fueron grabadas, se extrajeron los materiales elegidos para montar una segunda maqueta. A partir de la misma, se trabaja sobre una primera versión de la partitura.

Llevar a la escritura estas ideas y codificar sus gestos habilita la realización de una estructura y un planteo formal, que, a través de un esqueleto temporal, permite dar sintaxis al material. Este proceso involucró la reflexión y exploración de diferentes tópicos e ideas tales como:

1. La “imagen” no debe ser un condicionante formal.
2. La escritura como herramienta para desarrollar una grilla temporal.
3. Pensar en la temporalidad general de la obra.
4. Anclajes musicales concretos. Permiten generar el esqueleto formal global y a su vez, pueden constituirse como factores de cambio de un objeto sonoro, permitiendo diluir el sentido de linealidad y el estado cadencial del mismo.
5. Factores de orden: ¿qué cambia? ¿qué permanece?
6. Tensión de escucha. ¿cuánto tiene que durar algo?
7. Lógica del continuo y el concepto de variación.
8. Tiempo liso y tiempo estriado.

Trabajo en los ensayos.

El trabajo de ensayo de la pieza comenzó reuniendo a los músicos por grupos de acuerdo a su familia instrumental, con la salvedad de que el piano siempre estuvo presente, dado que proporciona una fuerte referencia durante todo el discurso musical. En primera instancia, se trabajó con los percusionistas y el piano, realizándose una lectura general y luego yendo a lo particular, marcando los puntos de diálogo y encuentro entre ambas partes. Por ejemplo, las secciones de las páginas 6 a 7, y 16 a 17, entre otras.

Es importante mencionar que, tanto el piano como la percusión, tienen asignados momentos que marcan “ictus formales” y que anuncian al resto el cambio o la transformación de una sección a otra. Luego, en una sesión de ensayo diferente, se trabajó con las cuerdas: violín y violoncello, más el piano. Finalmente, en un tercer ensayo, se sumaron las maderas.

Como primera reflexión del ensayo tutti, se puede concluir que el trabajo presenta una cohesión global que es auspiciada por la tensión en la escucha, por la escucha de las versiones del otro. En general, no surgieron grandes inconvenientes para armar las diferentes secciones a pesar de no contar con una escritura mensurada y por compases.

Por otro lado, la forma de la pieza está dada mayormente por la forma estructural de la escucha debido a que se plantean procesos homólogos entre pares de instrumentos. Es decir, que se da una lógica de apareamiento homólogo que permite cruzamientos, o corrimientos de fase como por ejemplo en el vibrato entre la flauta y el clarinete (pág. 6), y donde como contrapartida, otros procesos duales se dan entre violín y cello, el piano y la percusión.

Es importante mencionar, que la estrategia de confeccionar las partichelas por pares de instrumentos: flauta-clarinete, violín-violoncello, percusión 1 y 2, y finalmente piano, ha sido desarrollada con esta intención.

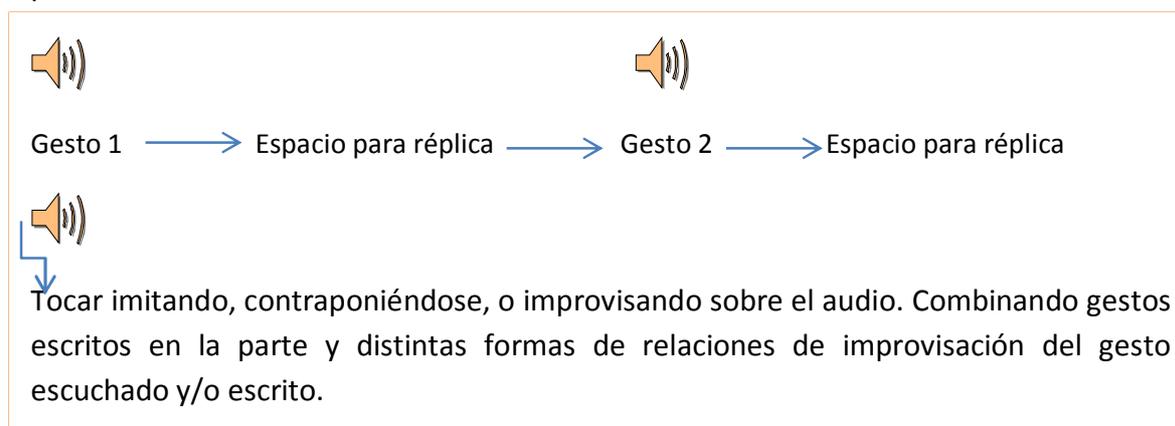
5.2 Los límites del cuerpo.

Resumen del proceso de composición.

Se realizó un trabajo previo de improvisación al piano y grabación de la misma. Luego, se procedió a una transcripción de la improvisación, que resulta en una reinterpretación revisada en cada detalle y gesto.

De esta primera experiencia, se observan y eligen distintos materiales y se improvisa una segunda vez, contando con un set de objetos sonoros que permitieron improvisar pensando en diferentes secciones.

Se plantea como proyecto para la obra, la idea del concepto de “audio-partitura”:



Del trabajo junto a los asesores, surgieron las siguientes temáticas y propuestas durante el proceso de composición de la pieza:

1. Trabajo de la “curva”. La curva final irrumpe como un material nuevo. Puede continuar la obra o puede sonar antes. Ese estado de curva se puede aproximar desde antes o incluso entrar en ese nivel de plasticidad del material. Puede operar también como obra abierta en el sentido sintáctico.
2. Lo inductivo. Que procede de la experimentación y observación. Cómo opera el azar o aleatorio en un marco controlado. Fluctuación de aperiodicidad. Flexibilidad del tiempo. Induce a lo granular, a lo textural. No podés determinar cómo se mueve el viento, pero sí el objeto que mueve. En este caso lo que se mueve es mi inconsciente en el piano.
3. El estado de representación a partir de la improvisación es un estado válido incluso en la ciencia. “El arte de la reproductibilidad técnica” Walter Benjamin. La improvisación como mecanismo: hay reglas y parámetros. “Límites” que tienen que ver con el límite de uno mismo. “Fronteras” Estado de representación de la naturaleza de la ergonomía del cuerpo, de lo motriz, etc.
4. Tener en cuenta los procesos de gradualidad de la materia sobre todo en obras solistas que quedan en estado de evidencia.
5. Problemática de la improvisación en la escritura musical. Hay un discurso en la improvisación también. Trabajar aspectos discursivos de dicha improvisación. Captar el elemento energético de la improvisación. Aprovecharlo.
6. Analizar posibilidades de interpelación de la obra para piano. Que sea interpelado por otro. Explorar otras sonoridades. Buscar otro material sonoro que interpele. Información detonante para que el discurso empiece a desarrollarse. Buscar profundidad. Trabajar con poéticas que el que escucha pueda seguir.

Trabajo en los ensayos.

El trabajo de ensayo de esta pieza, presentó varios desafíos que se relacionan directamente con la idea propuesta para la obra en cuanto a los “límites del cuerpo”. La primera cuestión a resolver, sobre todo en la primera gran sección (inicio hasta el minuto 2'40''), se relaciona con la anatomía del intérprete y del propio piano.

Esto es así, debido a que en esta primera gran sección se debe tocar tanto en el teclado como en el arpa del piano manteniendo una posición de pie frente al instrumento y exigiendo una rápida sincronización entre ambas formas de toque.

Un segundo desafío se relaciona con el armazón y la disposición de las nervaduras o travesaños del instrumento, que, dependiendo de su ubicación, facilitan o no el acceso a las cuerdas requeridas en el arpa.

Estas dos situaciones, resultaron en algunos cambios en la primera versión de la partitura. Estos cambios se propusieron de manera que facilitara la intervención del pianista sobre el cordal y el teclado. En la *Figura LXVI*, se pueden observar las anotaciones sobre lo acordado junto a la intérprete con las posibles soluciones. Es importante señalar que los cambios realizados se pensaron también en la necesidad formal del material sonoro propuesto para esta sección inicial, y que no afectara la idea de la misma.

The image shows a handwritten musical score for piano, titled "Los límites del cuerpo" by Ceferino García. The score is written on two systems of staves, labeled "Piano" and "Pno.". The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, pp, ppp, ff). There are several handwritten annotations in red and black ink, including circled areas and arrows pointing to specific parts of the score. The annotations include "gesto cluster referencia del audio", "Tocar 2 cuerdas", "nota referencia audio", "gesto asc cluster audio", "Silencia audio", "Tocar arpa", and "Tocar teclado". The score is marked with time points: 0", 4", 8", 12", 16", 20", 24", and 27". The name "Ceferino García" is written in the top right corner.

Figura LXVI. Primera página con marcaciones de ensayo.

Por otro lado, se incorporó a la partitura una referencia gráfica del audio, que permitiese al intérprete visualizar de manera más efectiva la contraparte grabada que suena en los parlantes (*Figura LXVII*)

Los límites del cuerpo
para piano y parlantes

Ceferino García

Figura LXVII. Primera página con la referencia gráfica del audio.

Las siguientes secciones: **B** (2'40'' – 4'04''), **C** (4'48'' – 7'52''), y **D** (7'52'' – 9'28'') presentan los momentos “ad libitum” de la obra y en donde la intérprete tiene más libertad para dialogar con la “partitura auditiva”. Esto se reflejó en los ensayos, observándose que al no requerirse un rigor vertical y plantearse una sincronización menos estricta con el audio, la interpretación del discurso musical fluía y no se detenía. En resumen, las estrategias planteadas de improvisación para estas secciones, según lo experimentado en los ensayos, resultan satisfactorias.

5.3 Luxfonía.

Resumen del proceso de composición.

Como he mencionado anteriormente, la obra nace del trabajo en conjunto con el clarinetista Eduardo Spinelli, y este trabajo resultó fundamental tanto para la composición, como para el armado y ensayo de la obra.

En una primera instancia, se realizó trabajo de investigación sobre diferentes recursos que eran de interés personal para desarrollar y escribir la obra. Luego, con estas propuestas, se realizaron tres encuentros de trabajo y se propuso un primer boceto para el solista.

en realidad se puede sobre muchas notas, en la mayoría de las fundamentales (o sea hasta el sib de la línea del medio) y en algunas notas de los registros superiores también. está bueno mirarlo juntos y a necesidad, porque se pueden buscar muchas interesantes.

Esta alternancia rápida entre normal y multifónico aparece en la secuencia de Berio.
¿Se pueden conseguir sobre otras notas?

si se puede, van aparte

El primer bicordio aparece en Let me die before I wake y los dos aparecen en la secuencia de Berio.
¿Se pueden conseguir otros?

Clarinet in B \flat

3 Viento del Norte de Marcos.
¿Se puede montar el MF más estable posible en otras alturas?
¿Se puede cambiar de altura en medio de la transformación? ¿Y volver a la altura original? Tanto como conservando la calidad del MF o no. Me interesan ambas opciones. También con dinámicas opuestas o con dinámicas paralelas entre fundamental y multifónico

se puede, pero el armónico o multifónico que se genere tendrá también, en la mayoría de los casos, bisbigliando (y en algunos puede ser incluso más amplio, llegando a un trino)

¿Se puede montar el MF más estable posible sobre un trino tímbrico o bisbigliando?

Cl.

P → *mp*

f → *PPP*

1 2 1 2 1 2 1 2

Figura LXVIII. Fragmento de diferentes recursos. Texto en color negro con preguntas para el solista. Texto en color azul, respuestas del solista.

Con el material seleccionado para trabajar, y teniendo como premisa que la orquesta actuaría como un cono de amplificación del clarinete, se procedió a bocetar ideas de texturas y a probarlas con los integrantes de la orquesta sinfónica de la UNC.

Trabajo en los ensayos.

El trabajo de ensayo junto con la orquesta y su director, resultó con una buena dinámica y musicalmente se resolvió eficientemente. Los aspectos que se observaron para optimizar el trabajo y conseguir el resultado buscado fueron:

1. La disposición espacial de los distintos instrumentos en el escenario cambió de la propuesta original, en la partitura se consigna la disposición lograda, en una búsqueda de resaltar la espacialización de los distintos momentos.
2. La puesta en escena de las luces de atril y la interpretación de la sección dedicada al “contrapunto visual”.

6. CONCLUSIÓN.

El presente trabajo ha resultado a nivel personal un gran desafío y una gratificante experiencia de crecimiento como compositor y como persona. Digo esto, porque el resultado del mismo ha sido fruto de replantearme desde el inicio qué quería hacer, cómo lo quería hacer y para qué lo estaba haciendo. Es importante mencionar que esto no podría haber sido posible sin la asesoría de la Dra. Mónica Gudemos y el compositor M° Marcos Franciosi, quienes brindaron en todo momento un acompañamiento en base a la reflexión y a la crítica constructiva del hacer. Llegar a esta instancia, significó para mí toda una nueva perspectiva y me permitió destrabar la escritura de las obras que no estaba siendo favorecida por búsquedas anteriores. Reflexionando sobre esto, debo decir, que este trabajo tiene un fuerte impacto en mi estética, entendiéndolo que no se expresa solamente como un proyecto que permite la acreditación de los conocimientos para la licenciatura, sino que significa también, un camino que se abre en mi futura carrera como compositor.

En cuanto a los objetivos planteados y su expresión respecto a la aleatoriedad en música, entiendo que los mismos fueron logrados porque éstos permitieron la composición de las obras, y, además, facilitaron la observación del funcionamiento de estas estrategias y su utilización como recursos expresivos en mi obra.

Además, este trabajo es también producto de mi recorrido académico dentro de la Facultad de Artes, como también de la experiencia adquirida en la Orquesta Sinfónica de la UNC y como compositor. Digo esto, en el sentido de que los recursos prácticos y teóricos adquiridos en el ambiente académico, tanto como las herramientas y experiencias musicales cosechadas con otros músicos y colegas, decididamente influenciaron en la producción de las obras y en la puesta en escena de las mismas.

En conclusión, puedo decir que este proyecto me ha permitido adquirir nuevas estrategias compositivas, propiciando, además, una nueva conciencia integral de la composición y que formará parte de mi desarrollo futuro en próximos proyectos y composiciones.

7. BIBLIOGRAFÍA.

- ARAYA, P. (2018) Objetos sonoros y configuraciones texturales del sonido en la música instrumental contemporánea. México. Perspectiva Interdisciplinaria del Laboratorio de Creación Musical (UNAM).
- BESHARSE, K. E. (2009) The role of texture in French spectral music. USA. UMI Dissertation Publishing.
- BIFFARELLA, G. (2006) Interacción en el marco de redes re-configurables de objetos sonoros. Consultado en:
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/viewFile/2363/1307>
- BOULEZ, P. (2008) Puntos de Referencia. Barcelona, España. Editorial Gedisa, S.A.
- CHION, M. (1999) El Sonido. Música, Cine, Literatura... Buenos Aires. Paidós.
- COPE, D. (1997) Techniques of the contemporary composer. Estados Unidos. Schirmer, Thomson Learning, Inc.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011) Estética de lo performativo. Madrid. Abada Editores.
- FOUTEL, A. (2008) El otro piano (1ª. Ed.) Buenos Aires: El autor.
- NIETO, V. (2008) La forma abierta en la música para piano del Siglo XX. Consultado en:
https://www.academia.edu/19699162/LA_FORMA_ABIERTA_EN_LA_M%C3%9ASICA_PARA_PIANO_DEL_SIGLO_XX_POR_VELIA_NIETO
- NIETO, V. (2002) El arte de frontera en la música de Julio Estrada. Consultado en:
https://www.academia.edu/8420120/EL_ARTE_DE_FRONTERA_EN_LA_M%C3%9ASICA_DE_JULIO ESTRADA_VELIA_NIETO
- PÉREZ BERNAL, M. (2007) Metáfora frente a analogía: del pudín de pasas al fuego diabólico. Creatividad expresiva frente a creatividad cognitiva. Consultado en:
<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/27867>
- POÉTICAS: ENTORNO A SUONO MOBILE / Juan Carlos Tolosa... [et.al.]; compilado por Eduardo Antonio Spinelli. 1ª ed. – Córdoba: Suono Mobile, 2015.
- REVISTA QUODLIBET N° 56 (2014) Madrid. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- ROCHA S., P. G. (2000) El concepto de Aleatoriedad: Una experiencia en el aula. Consultado en:
<http://funes.uniandes.edu.co/2340/1/Rocha2000Elconceptopdf.pdf>

8. PARTITURAS CONSULTADAS.

CRUMB, G. (1973) Five Pieces for Piano. C. F. Peters Corporation.

FRANCIOSI, M. (2005) ...que colma tu aire y vuela, para siete Instrumentistas.

FRANCIOSI, M. (2014) Murmuraciones, para 13 Instrumentistas.

FRANCIOSI, M. (2008) Viento del Norte, para Clarinete en Si bemol.

LIGETI, G. (1969 – 1970) Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten. Studien-Partitur
Edition Schott 6323.

LUTOSLAWSKI, W. (1970) Concerto for Cello and Orchestra. Chester Music Limited.

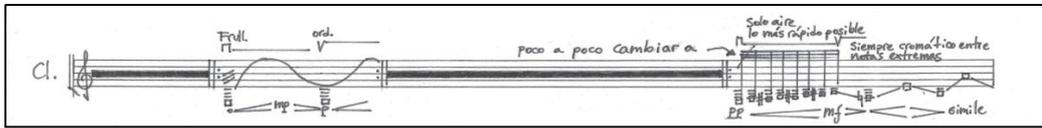
LUTOSLAWSKI, W. (1961) Jeux Vénitiens pour Orchestre. PWM Edition.

SCIARRINO, S. (1982) Let me die before I wake, per clarinetto in si bemole. BMG
Ricordi Music Publishing S.p.A.

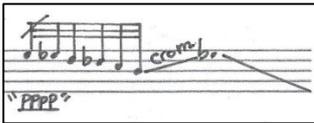
9. ANEXOS.

Anexo I: Caracterizaciones de los materiales sonoros en analogía con el viento.

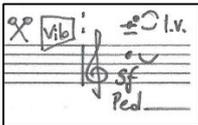
a) Caracterización del sonido del viento y su variación cromática:



b) Cromatismo:



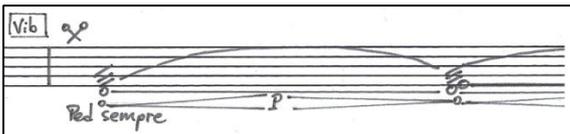
c) Intervalos de 8va con 2da mayor:



d) Intervalos de 5ta justa:



e) Unísono que se abre en 2ndas mayores y menores:



f) Trayectoria de ruido a altura determinada:



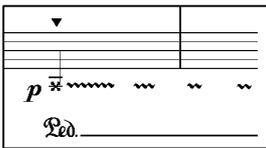
Anexo II: Materiales seleccionados en “Los límites del cuerpo”.

Estados de lectura de los objetos y las acciones involucradas para su producción en el piano.

a) Sonidos raspados (velocidad rápida)

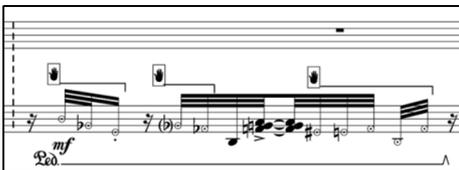


b) Sonidos raspados (velocidad lenta)



Acción: las cuerdas graves (entorchadas) son raspadas con plectro (púa de guitarra eléctrica). El raspado se realiza de manera longitudinal a la cuerda. La velocidad de la acción puede ser rápida, produciéndose una pequeña variación de altura (como es el caso del ejemplo a), y muy lenta (ejemplo b), donde se produce una variación de altura combinada con ruido propio del raspado del entorchado de las cuerdas.

c) Sonidos cortos y percutidos en el registro grave



Acción: Gestos cortos y percutidos en el registro grave. Son sonidos asordados combinados con normal. El sonido es accionado desde el teclado mientras que la vibración de las cuerdas es amortiguada con la palma de la mano (esto puede realizarse con un bloque que funciones como sordina, por ejemplo un borrador de pizarrón). Simultáneamente se puede controlar la presión ejercida sobre las cuerdas, permitiendo variar la resonancia de éstas, como también la liberación de las mismas, dejando que suenen de manera normal.

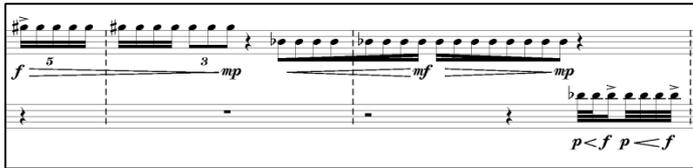
d) Clústers



Acción: Son utilizados en diferentes registros del piano y con distintos comportamientos. Tenemos gestos que proceden por saltos, ascendentes y

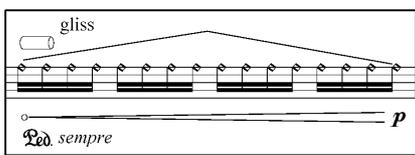
suspensivos, y otros descendentes y conclusivos. También se presentan clústeres desplegados y son de variada naturaleza (teclas blancas y negras o combinados).

e) Alturas iteradas



Acción: altura repetida accionada desde el teclado. La misma debe ser controlada respetando la velocidad indicada. Se pueden interpretar alternando ambas manos.

f) Sonidos con variación de alturas (Glissando Slide)



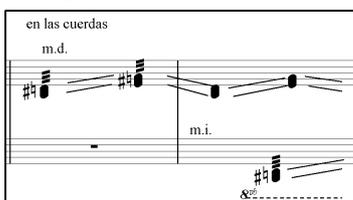
Acción: En este caso, son sonidos con variación de altura, que se producen al apoyar sobre la cuerda a excitar, un tubo de metal (slide de guitarra eléctrica). La acción se realiza presionando y deslizando el tubo de manera transversal sobre las cuerdas mientras que se pone en vibración desde el teclado. Podemos cambiar la dirección, consiguiendo variaciones de altura. También podemos variar la velocidad (rápido o lento).

g) Glissandos a modo de arpa



Acción: Glissando transversal con púa de guitarra eléctrica. Raspado transversal a modo de un “arpa” sobre las zonas de registro medio, agudo y sobreagudo, zonas 2, 3 y 4²⁰ respectivamente, para obtener los glissandi.

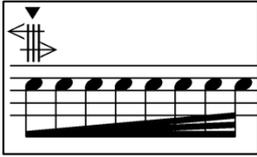
h) Trémolos en las cuerdas



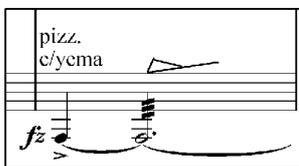
²⁰ Esta distinción de zonas de registro (1, 2, 3 y 4) se toma del libro de Ana Foutel, “El otro piano”. A partir de la disposición de las nervaduras o travesaños del instrumento se podrá dividir al encordado por zonas de registro, de izquierda a derecha: zona 1, grave; zona 2, registro medio; zona 3, registro agudo; zona 4, sobreagudo, quedando así cuatro zonas delimitadas por cinco travesaños.

Acción: dentro del arpa, tremolar con mano derecha o mano izquierda en las zonas de registro aproximadas. Similar a *Five Pieces for Piano* de George Crumb. En la grabación también se registra trémolos sobre el arpa interpretados con púa de guitarra eléctrica.

i) Sonidos punteados



Acción: puntear (pizzicato) la cuerda con una púa de guitarra eléctrica. El gesto consiste en lograr una iteración de la misma altura al puntear las tres cuerdas que la conforman.



Acción: Punteado de cuerda entorchada con yema del dedo y luego se apoya un clip de papel especialmente preparado, que le agrega al sonido una componente ruidosa. Similar a *Five Pieces for Piano* de G. Crumb. Éste autor lo llama "vibrato-metálico". Debe ser cuidadosamente estudiado para lograr la mayor proyección del sonido posible.

Anexo III: Trémolos de armónicos con dos fundamentales que fueron trabajados junto con el clarinetista.

The image displays a handwritten musical score for Clarinet (Cl.) consisting of 23 measures. The score is organized into four systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 1-6) is labeled 'armónicos 5' and 'armónicos 3'. Measures 1-3 are grouped under 'armónicos 5', and measures 4-6 under 'armónicos 3'. The second system (measures 7-11) continues the 'armónicos 3' section. The third system (measures 12-17) contains further tremolo exercises with various annotations, including circled numbers 1 and 2. The fourth system (measures 18-23) concludes the piece with more tremolo exercises and annotations. The score includes numerous handwritten notes, fingerings, and dynamic markings, indicating a detailed study or rehearsal document.

Anexo IV: Catálogo de trémolos de armónicos con diferentes fundamentales.

This image displays a catalog of 20 different harmonic tremolos, each presented on a treble clef staff. Each tremolo is represented by a box containing a number and a subscript (e.g., 1 1), followed by a diagram of the harmonic structure and a musical notation showing the tremolo's movement. The diagrams use solid black dots for notes and open circles for accidentals. The musical notation shows the notes on a staff with a treble clef, including accidentals and stems.

- 1 1: E
- 14 1: E
- 20 1) y 2): E
- 12 2): E \flat
- 12 3): E \flat , A \flat
- 13 1):
- 2: F \sharp
- 3 2): F \sharp
- 9: C \sharp
- 18: G \sharp
- 19: G \sharp
- 8: C \sharp
- 20 b): A \flat
- 7 1):

Anexo V: Entradas solapadas de los distintos grupos instrumentales.
Sección A.

51

The musical score is arranged in a system with the following parts and markings:

- Fl. (Flute):** Starts with a *pp* dynamic marking. A box labeled 'U' is above the first measure.
- Ob. (Oboe):** Starts with a *pp* dynamic marking.
- Cl. (Clarinet):** Starts with a *pp* dynamic marking.
- Fg. (Bassoon):** Starts with a *ppp* dynamic marking.
- Hn. (Horn):** Includes the instruction "trémolo esférico en fusas" and the vocalization "wa wa de trombón".
- Tpt. (Trumpet):** Includes the instruction "trémolo esférico en fusas" and the vocalization "wa wa".
- Tbn. (Trombone):** Includes the instruction "trémolo esférico en fusas" and the vocalization "wa wa".
- Tba. (Tuba):** Includes the instruction "con sord." (with mutes).
- Cl. (Clarinet piccolo):** Features a complex rhythmic pattern with a *ppp* dynamic marking.
- Vin. I (Violin I):** Starts with a *ppp* dynamic marking.
- Vin. II (Violin II):** Starts with a *ppp* dynamic marking.
- Vla. (Viola):** Starts with a *ppp* dynamic marking.
- Vc. (Violoncello):** Starts with a *ppp* dynamic marking.
- Cb. (Contrabass):** Starts with a *ppp* dynamic marking.

Anexo VI: Configuración textural Sección D.

44

171 **R** Trémolo de armónicos

Fl. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Ob. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Cl. *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Fg.

Hn. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Tpt. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Tbn. *p* *mf* *p* *con bafuta*

Tba. *p* *mf* *p* *con bafuta*

Cl. *p* *p*

Vln. I *mf* *pp*

Vln. II *pp* *mf* *pp*

Vla. *mf* *pp*

Vc. *pp* *mf* *pp*

Cb. *pp* *mf* *pp*

10. PARTITURAS.

10.1. ...deja que hable el viento! para ensamble.

Ceferino García

...deja que hable el viento!

(para ensamble)

(2018/19)

Dedicada a Marcos Franciosi

Orgánico:

Flauta en do

Clarinete en si bemol

Percusión (dos intérpretes)

Piano (dos intérpretes)

Violín

Violoncello

Set de percusión:



= campanas de viento de tubo. Se necesitan 4 campanas de diferentes tamaños, de pequeña a grande.



= redoblante.



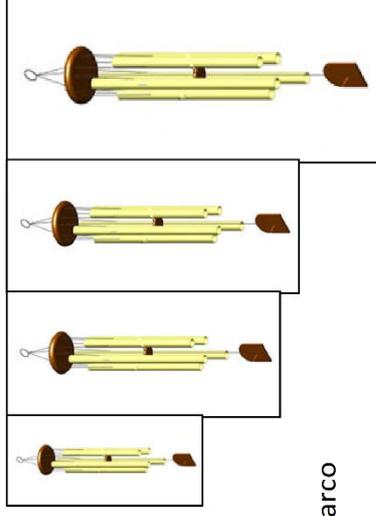
= 1 vibráfono. Sobre el n° 48 ambos percusionistas tocan sobre el mismo vibráfono.



= 2 platillos blandos medianos. Deben ser aptos para frotar con arco



= 1 Tam-tam mediano.



Baquetas, mazo y escobillas:



Arco de cello o contrabajo.

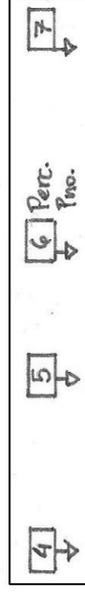


Indicaciones generales:

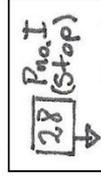
La forma de la obra dialoga con las elecciones que harán el director y los instrumentistas. La partitura no está escrita de forma mensurada, es decir que no tiene una métrica propiamente dicha, salvo una excepción sobre el n° 90. La música debe ser ejecutada como un continuo en donde el director marcará las entradas de los instrumentos y deberá encontrar una fluctuación lógica y expresiva del sonido.

En la parte superior de la partitura, se dispone una serie de flechas blancas numeradas que señalan las distintas entradas de los instrumentos. En algunas de ellas están nombrados los instrumentos que atacan juntos. En otras se señala la detención de uno o varios instrumentos. También existen marcaciones con una flecha negra que indica que son solamente las entradas de un instrumento particular y en donde el director elegirá el ritmo que le dará a cada gesto.

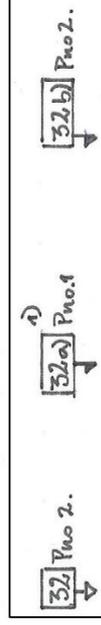
1) Flechas blancas numeradas. Algunas nombrando los instrumentos que atacan juntos.



2) Flechas señalando la detención de un proceso.



3) Flechas negras que permiten marcar el ritmo de un determinado instrumento.



Escritura aleatoria e improvisación controlada:

Los recursos aleatorios y de improvisación controlada utilizados en esta obra, son configurados de diferentes maneras e integrados como parte constitutiva de la misma. A continuación, se detallan las diferentes configuraciones de estos procesos.

Cuadro de bucle o loop-box.

= gesto enmarcado entre dos signos de repetición. Su continuidad está señalada por una línea negra.

Improvisación.

= En este caso, las maderas improvisan con el grupo de notas indicadas, imitando el ritmo del piano.

= En este caso, se continúa improvisando "ad libitum" con los gestos enmarcados entre dos signos de repetición.

= Aquí, el percusionista 2 continúa improvisando "ad libitum", mientras que el percusionista 1 "sigue" repitiendo el fa# oscilando entre los valores de tiempo indicados.

Cuadros de improvisación.

= En este caso, el pianista debe improvisar, con el grupo de notas indicado en recuadro, imitando el ritmo que ejecuta el percusionista.

Escritura proporcional.

= En este caso, las cuerdas continúan con el patrón cromático delineado, respetando las notas extremas indicadas. La organización vertical de cada evento no implica sincronización.

= "mismo patrón". En este caso, las maderas continúan con el patrón cromático anterior respetando las notas extremas indicadas.

Tempo aproximado – Oscilar entre estos dos tempi.

($\lambda = 56m$)

($\lambda = 50m50$)

Indicaciones para las cuerdas:



= arco circular



= frotar el arco sobre la cuerda, de manera longitudinal sin empujar y sin tirar. Se debe oír el roce con la cuerda que al ir aplicando presión se produce un sonido con una pequeña variación de altura y con ruido.



= frotar sobre el puente.



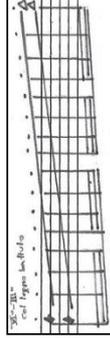
= spazzolato: cepillado. Se indica la zona de la cuerda donde se debe realizar el cepillado (st = sul tasto – ordinario) y la velocidad es indicada como la del trémolo. Al final se indica un cepillado más rápido e irregular representado por una línea ondulada.



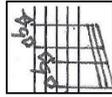
= trémolo de arco tan cerrado como sea posible.



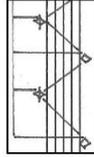
= distorsión. Presión de arco lenta hasta lograr una componente ruidosa sin altura definida. El gráfico indica de menor presión a presión extrema.



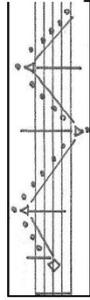
= percutir col legno sobre las cuerdas indicadas, sol y re en este caso, partiendo desde la altura de los armónicos de octava hasta lo más cerca posible del puente sobre las mismas cuerdas. En todo este gesto la mano izq. está silenciando todas las cuerdas.



= la plica con rombo significa que debe ejecutarse con presión de armónico.



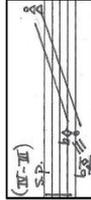
= glissando de armónicos. Comenzar el glissando inmediatamente y recorrer toda la duración de manera continua.



= glissando de armónicos. Ídem anterior con la diferencia que se indica llegar a cada extremo de la cuerda.



= trémolo entre dos alturas sobre diferentes cuerdas. Los rombos indican la altura con presión de armónico que se debe encontrar sobre las cuerdas indicadas con cabeza normal.

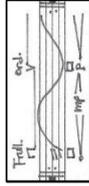


= similar al anterior solo que en este caso, el trémolo se debe mover a manera hacia el extremo agudo.

Indicaciones para los vientos:



= solo aire. Soplar y aspirar lo más continuo posible y sin rugosidad. Imitando al viento.



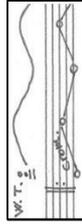
= solo aire combinando frullato y sonido normal (ord.) Soplar lo más continuo posible con rugosidad y al aspirar sin rugosidad.



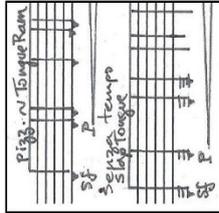
= respiración circular. Si es posible.



= transición progresiva de sonido normal a multifónico.



= whistle tone. Pasaje cromático. (Flauta)

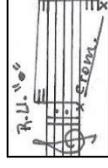


= para flauta, alternar entre pizzicato y tongue ram con las alturas dadas.

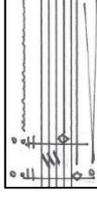
= para clarinete, slap tongue alternando las alturas dadas.



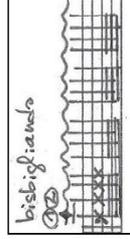
= transición progresiva entre sonido velado a normal.



= ruido de llaves con la embocadura cerrada.

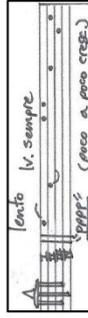


= trémolo de armónicos que se realiza alternando las fundamentales escritas en rombo.



= alternar entre dos posiciones 1 y 2 que permitan escuchar una pequeña oscilación en la altura y ruido de llaves (X) – Solo para flauta.

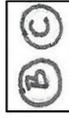
Indicaciones para la percusión:



= cada intervención del set de 4 campanas de viento está señalado con su clave y números romanos del I al IV, donde I corresponde a la campana de viento más pequeña y IV a la más grande. Su escritura es siempre proporcional y cada nota representa la acción de tocar determinada campana, resultando en un grupo de alturas aleatorias. La acción de poner en movimiento la campana es preferible realizarla con las manos.



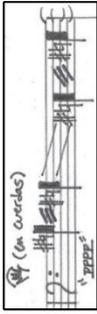
= movimiento circular sobre el parche del redoblante.



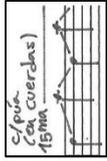
= Indicación para tocar en el redoblante. B: sobre el borde, cerca del aro. C: centro del parche.

Indicaciones para el piano:

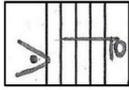
Se necesitan dos pianistas para la interpretación. Las acciones que realizan cada uno de ellos están señaladas como Pianista 1 (P.1) y Pianista 2 (P.2) en los casos que son necesarios. La obra se debe interpretar retirando la tapa y el atril del piano.



= dentro del arpa. Tremolar en las zonas de registro aproximadas, frotando las cuerdas con las yemas de los dedos de la mano. Similar a Five Pieces for Piano de G. Crumb



= dentro del arpa. Glissando cromático con púa (transversal a las cuerdas) dentro de los límites marcados por las alturas en cada extremo.



= cuerdas frotadas con tanza. Esta técnica se solicita en distintos momentos de la obra por lo cual deben ser preparadas con anterioridad. Siempre buscar la mayor continuidad y estabilidad posible. Para ello es recomendable ubicar las tanzas después del apagador. Cuando se trate de una cuerda entorchada y de altura muy grave, se puede poner en movimiento la misma dándole un golpe suave con el dedo antes de comenzar a frotar.

Repertorio de notas a preparar para frotar:

Do 1



Re 1



La 3 – Si 3



Re 4 – Mib 4

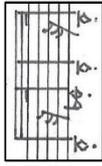


La 4 – Sib 4

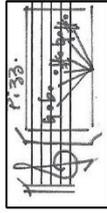


Re 5 – Mi 5

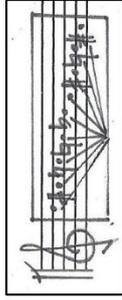




= armónicos. Ejercer una leve presión con la punta de los dedos en las cuerdas y hacerla vibrar percutiéndolas desde el teclado. Elegir el nodo más resonante y cómodo.



= pizzicato. Puntear la cuerda con la yema de los dedos. En este caso el repertorio de notas va desde el fa# 4 hasta el si 4



= En este caso, el repertorio de notas va desde el fa# 4 hasta el re 5

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6 Perc. Pno.
- 7

Fl. y Cl.: Solo aire. Soplar P.L. y aspirar V lo más continuo y homogéneo posible y sin turgencia quitando el viento

I
Perc.
II

lento (v. sempre)
pppp (poco a poco cresc.)

Tho.

(en cuerdas)
pppp
Ped sempre

Vln. y Vlc:

lo más lento y continuo posible. Sin turgencia

SI poca presión del arco

III V III P

Presión

P

20 Cl. Pno.

21

22 Vln. Vlc.

23

24

Fl. *mp*

Cl. *Clairse y ruido de llaves* etc. *ad libitum*

cada vez con f aire hasta cambiar a solo aire

I *Vib* *mf*

Per. II *P*

Red sempre

Pno. *l=60 con cuerdas 15ma*

l.v.

PPP (Ped) ->

lejano pero audible

8va

Vln. *8va S.P.*

Vlc. *8va III° S.P.*

mp

mp

25 Cl. Pno. 26 Vln. Vlc. 27 28 Pno. I (Stop) 29 Vln. Vlc. 30 Vln. Vlc.

Fl. Cl. I II Perc Pno. Vln. Vlc.

con un poco de aie a sonido normal

ppp mf f

ppp mf f

mf (Ped)

f (ho sinco) f

lo mas rapido posible SP. lo mas rapido posible SP.

[cresc.] [cresc.]

♩ = 60 1/2 = 60

asma simile simile

8va SP. I^o SP. II^o SP.

40 Pno. 2

ord.

41 Pno. 1

41b Fl. Cl.

42 Vln. Vc.
♩ = 60

Fl. cl.
43 Pno. 1, 2.
Senza tempo
Pizz. w Tongue Ram (alternar ad. lib.)

44 Campanas

Fl. cl. staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

C. staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

I. Percu. I staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

I. Percu. II staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

I.V. staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

I.V. staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

I.V. staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

I.V. staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

I.V. staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

Pno. staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

Pno. staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

Vln. staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

Vc. staff with notes and dynamics: sf, p, sf, p, mf, pp.

48

Fl. (TACET)

Cl. (TACET)

$\text{♩} = 60$ \times VIB

x2 y sigue

Musical notation for Percussion I, featuring a series of rhythmic patterns with dynamic markings *ppp* and *mp*. A bracket groups the first two measures, with the instruction "x2 y sigue" above it. A *Ped.* marking with a downward arrow is present below the staff.

Perc. II (ir variando entre *ppp* y *mp* escuchándose mutuamente)

Musical notation for Percussion II, showing rhythmic patterns with dynamic markings *ppp*, *p*, and *mp*. A *VIB* marking is present above the staff.

(Simile Perc I)

Tno. (TACET)

C. (TACET)

Vln. (TACET)

Vc. (TACET)

49

V^o-III^o
col legno battuto

$\text{♩} = 42$ v 46

V^o-III^o
col legno battuto

ppp

90

4/4

$\text{♩} = 120$

Pno. 1
Perc. 2
Vlc.
Pno. 2
Vln.

Sonido Velado

Fl. *mf*

Cl. *mf*

I *mf*

Perc. *mp*

II *mp*

l.v.

l.v.

mp

P. 1 *gliss. cromático* *mp*

P. 2 *mp*

Ped. →

ppp gvo.

ad libitum simile

ad libitum simile

cresc.

cresc.

Vln. *dim.*

Vc. *mf* *dim.*

95

96 Perc. 2

97

98 Lento Soloaire

99 a la nada.

Fl. *Lento Soloaire*

Cl. *Lento Soloaire*

I. *I.V. [apagar una nota por vez c/ dedos a la que tan ad lib. dejando las notas indicadas al final]*

Perc. *(Ped) → I.V.*

II. *I.V.*

Pno. *(Ped) → I.V.*

Vln. *scotch x.sp. simile*

Vc. *scotch x.sp. simile*

levantar poco a poco

poco a poco levantar pedal de manera que se extinga la resonancia

poco a poco disminuyendo hacia la nada una vez extinguida la resonancia del Pno y el Vto.

10.2. Los límites del cuerpo.

Ceferino García

Los límites del cuerpo

(para piano y parlantes)

(2018/19)

Dedicada a Mónica Gudemos

De la relación entre la partitura escrita y su interacción con el audio

"Los límites del cuerpo" plantea de diferentes formas la interacción entre el texto musical (partitura), a cargo del intérprete, y la parte grabada en estudio, el audio propiamente dicho.

La partitura fija de manera más o menos "elástica" los eventos sonoros dispuestos en el tiempo. Su contraparte grabada no solo establece un discurso sino que también es presentado en determinadas secciones como una "partitura-auditiva" en donde determina factores que son dejados al azar en la "partitura-texto" y que el intérprete debe decidir como ejecutar en concordancia con lo que escucha.

El tiempo está escrito en la partitura como si se tratara de un compás de 4/4, subdividiéndose cada 4 segundos en relación a lo grabado pero siempre está indicado a modo de referencia. Es por esto que las líneas de compás son líneas punteadas. Sobre el pentagrama se presenta la representación gráfica del audio.

Así mismo, se presentan secciones o momentos que deben ser sincronizados con el audio de la mejor manera posible, e incluso se indican gestos de referencia o la ubicación de un gesto que deben ser contestado por el intérprete.

También se presentan dos secciones "Ad libitum".

Sección "Ad libitum 1":

En esta sección, el intérprete improvisa utilizando el material sugerido para la misma pero siempre tomando como referencia y dialogando con lo que propone el audio.

Sección "Ad libitum 2":

En esta sección, el intérprete utiliza el material escrito en la partitura pero tiene la posibilidad de interpretar de manera elástica los ritmos escritos. No así las alturas. Siempre dialogando con lo que propone el audio.

El piano necesita ser amplificado.

Indicaciones:

apagar las cuerdas de las notas indicadas con la mano.

mf
Ped.

(en las cuerdas)

raspar con plectro o púa de guitarra y soltar de manera continua y que al final resuene la nota designada

p
Ped.

en este caso raspar de manera discontinua

A

raspar con uña dentro del arpa la nota designada y soltar de manera que quede resonando la misma.

p *f*
Ped.

A

raspar con uña dentro del arpa y detener el raspado en la nota designada con staccato

fz
Ped.

(en las cuerdas)

pulsar la nota indicada con yema y luego aplicar sobre la misma un clip de papel preparado con la forma indicada. Similar a Five Pieces for Piano de G. Crumb

fz
Ped.

en las cuerdas

en teclado. cluster de teclas blancas

mf

m.d.

dentro del arpa tremolar con mano derecha (m.d.) o mano izquierda (m.i.) en las zonas de registro aproximadas. Similar a Five Pieces for Piano de G. Crumb

m.i.
Ped.

dentro del arpa tremolar con mano derecha (m.d.) o mano izquierda (m.i.) en las zonas de registro aproximadas. Similar a Five Pieces for Piano de G. Crumb

Sección "Ad libitum 1":

Improvisar utilizando el siguiente material sugerido dialogando libremente con la propuesta del audio.

gliss armónicos

Red. sempre *p*

Detailed description: This block contains musical notation for harmonics. It features a single staff with a treble clef. A diagram shows a string being touched at various points along its length, with lines connecting these points to specific notes on the staff. Below the staff, the text 'Red. sempre' and a dynamic marking 'p' are written.

Producir un sonido con variación de altura apoyando sobre la cuerda a excitar un frasco o tubo de metal (slide).
Registros recomendados 2 y 3 (registro medio)

gliss arm.

Producir un sonido con variación de altura apoyando los dedos de la mano izquierda en la porción de cuerda ubicado entre los agrafes y el compresor.
Registro recomendado 1 (registro grave)

Detailed description: This block contains musical notation for a glissando technique. It features two staves, treble and bass clefs. A diagram shows the left hand fingers pressing down on the strings between the bridge and the capo. Below the staves, the text 'gliss arm.' and a dynamic marking 'p' are written.

gliss arm.

Detailed description: This block contains musical notation for a double glissando technique. It features two staves, treble and bass clefs. A diagram shows the left hand fingers pressing down on the strings, with lines indicating the movement of the hand across the strings. Below the staves, the text 'gliss arm.' is written.

Similar pero doble glissando

Todas las indicaciones fueron consultadas en el libro "El otro piano" de Ana Foutel.

Foutel, Ana. El otro piano - 1a. ed. - Buenos Aires: el autor, 2008.

Salvo las especificadas de la obra de George Crumb.
Crumb, George. Five Pieces for piano. Peters Edition, N.Y. 1973.

Los límites del cuerpo

para piano y parlantes

Ceferino García

The image displays a musical score for piano and speakers, titled "Los límites del cuerpo" by Ceferino García. The score is presented in two systems, each with a corresponding audio waveform above it. The first system is marked "Piano" and the second "Pno.". The tempo is set to $\text{♩} = 60$ and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, *sfz*, *ff*, and *mp*, along with performance instructions like "gesto cluster", "nota referencia", and "gesto asc. cluster". The audio waveforms are labeled with time intervals: 0", 4", 8", 12", 16", 20", and 24". The score is divided into measures, with some measures containing clusters of notes. The second system includes a section labeled "M. Izq." (Left Hand) and a section labeled "M. Dcha." (Right Hand). The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

28" 32" 36" 40"

8 Pno. *p* *mf* *p* *pp* *f* *mf* *mp* *mf* *fff*

Detailed description: This block shows the first system of a piano score, measures 8 through 11. Above the staves is a waveform visualization of the audio. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It then returns to piano (*p*) and reaches a pianissimo (*pp*) dynamic. A forte (*f*) dynamic occurs in measure 10, followed by mezzo-forte (*mf*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. The system concludes with a fortissimo (*fff*) dynamic. The waveform shows corresponding peaks and troughs for each dynamic change.



44" 48" 52" 56"

12 Pno. *f* *fff* *p* *mf* *p* *p < fff*

Detailed description: This block shows the second system of a piano score, measures 12 through 15. Above the staves is a waveform visualization of the audio. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by fortissimo (*fff*). It then drops to piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The system ends with a piano (*p*) dynamic and a dynamic marking *p < fff*. The waveform shows a large peak for the fortissimo section and a smaller peak for the final *p < fff* marking.

1'00'' 1'04'' 1'08'' 1'12''

responder el gesto del audio

mf f

3

"imitar audio"

f Ped.

Pno.



1'16'' 1'20'' 1'24'' 1'28''

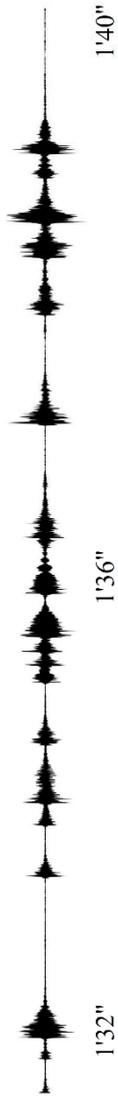
nota referencia del audio

mf mp f

3

f mf

Pno.



24

Pno.

p < *mf* *sf* *mp* *f* *mf* *mp* *p* *mp* *pp*

Red.

mf

mp

mp

p

mp

pp

Red.

mf

mp

p

mp

pp

Red.



1'48''

28

Pno.

ppp

Red.

Comienza el gesto ascendente a imitar.

1'52''

1'56''

Red.

31

Pno.

ppp *cresc.*

Imitar gesto ascendente del audio lo más rápido posible!!

fff

2'00" 2'04" 2'08" 2'12"

Ped. →

==

35

Pno.

bajar lentamente el pedal de manera que se escuche a los apagadores rozar las cuerdas

2'16" 2'20" 2'24" 2'28" 2'36"

Ped. →



2'40" 2'44" 2'48" 2'52" 2'56" 3'00"

"Ad libitum 1"

41

	<p>Improvisar utilizando el material sugerido para "Ad libitum 1" preferentemente cuando se trata de glissandos en el arpa del piano con slide en zona de registro 2 y 3 (registro medio) dialogando con la propuesta del audio</p>	<p>Cuando se trata de los glissandos en zona de registro 1 (registro grave) se realiza con los dedos de la mano izquierda en la porción de cuerda ubicado entre los agrafes y el compresor.</p>
--	---	---



3'04" 3'08" 3'12" 3'16" 3'20" 3'24" 3'28" 3'32" 3'36" 3'40" 3'44" 3'48" 3'52" 3'56" 4'00"

47

--	--	--

4'04" 4'08" 4'12" 4'16" 4'20" 4'24" 4'28" 4'32"

"Sincronía"
(en las cuerdas)

62

Pno.

p

(en las cuerdas)

mp

p

mf



4'36" 4'40" 4'44" 4'48" 4'52"

"Ad libitum 2"

70

Pno.

p

mf

mf

responder el gesto del audio

5

mf

"Ad libitum 2" = cada gesto está dispuesto en diálogo con el audio. Esta sección "Ad libitum" es elástica en el sentido de que el intérprete puede adecuar el ritmo sugerido en relación a lo que escucha en la cinta y así establecer un diálogo con lo escrito. La sincronización de mano izquierda y derecha es ad libitum.

6'12" 6'16" 6'20" 6'24" 6'28"

94 Pno. *mp* *mf* *f* *p* *pp*

6



6'32" 6'36" 6'40" 6'44"

99 Pno. *fff* *f* *p*

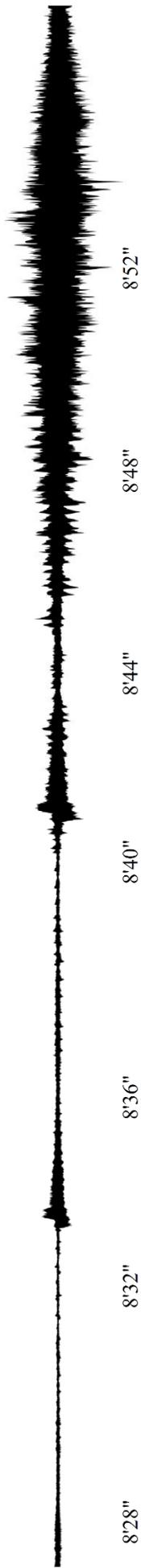
6'48" 6'52" 6'56" 7'00"

103 Pno. *p* *f* *mp* *p*



7'04" 7'08" 7'12" 7'16"

107 Pno. *p* *pp* *mf*



8'28" 8'32" 8'36" 8'40" 8'44" 8'48" 8'52"

128

Pno.

en las cuerdas

pizz.
c/yema

fz

en las teclas

Imitar gesto descendente del audio!

mf cresc.

fff

8'56" 9'00" 9'04" 9'08" 9'12" 9'16" 9'20" 9'24" 9'28"

135

Pno.

bajar lentamente el pedal de manera que se escuche a los apagadores rozar las cuerdas

(Ped)

10.3. Luxfonía.

Ceferino García

Luxfonía

para orquesta y clarinete en Sib

(2018)

Orgánico:

Flauta en do
Oboe
Clarinete en sib
Fagot

Corno en Fa (sord. wa-wa de trombón)
Trompeta en Sib (sord. wa-wa)
Trombón Tenor (sord. wa.wa)
Tuba (sord.)

Solista: Clarinete en Sib

4 Violines I
4 Violines II
4 Violas
4 Violoncellos
2 Contrabajos

(Partitura transpuesta)

Símbolos y notas explicativas

Observaciones generales:

Luxfonía está pensada para ser interpretada en oscuridad, es decir sin luces de escenario.

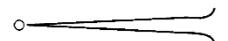
Por esto, es necesario para la interpretación de la obra la utilización de luces de atril.

La luz juega un papel dentro de la obra y se indica en la partitura con notas explicativas que señalan las acciones a realizar. Por ejemplo, se indica **on/off** al momento de prender y apagar las luces de atril.

Las secciones enmarcadas en un rectángulo son "ad libitum" y no deben ser dirigidas. El comienzo y final de cada sección "ad libitum" es indicada con una flecha. En estas secciones no se busca la sincronización rítmica. El director debe marcar las entradas para su comienzo y final.

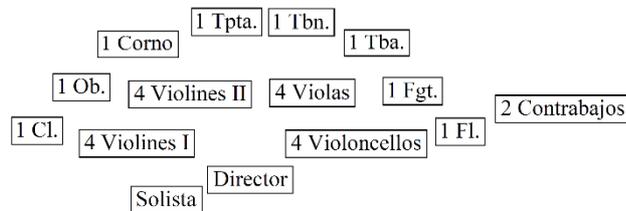
 = crescendo desde la nada. Sin el menor ataque inicial.

 = diminuendo hacia la nada.

 = crescendo desde la nada y con un molto crescendo al final.

En general, cada sonido debe crecer desde la nada hasta la mitad de su duración y luego disminuir hacia la nada.

Disposición sugerida:



Para las maderas:

Bisbigliando: alternar entre dos posiciones de manera que se escuche un cambio de color sobre la misma altura. Preferentemente siempre posiciones con afinación similar o menor diferencia entre ambas.

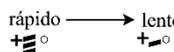
Slap Tongue: staccato de lengua con la articulación "fla" o "ff". Esta indicación es para Clarinete, Oboe y Fagot. Para Oboe y Fagot se indica "sin caña", es decir que debe realizarse sobre la abertura o tudel.

Para los bronce:

 = Solo aire. Sacar la boquilla y colocarla al revés sobre el tubo del instrumento y soplar.

 = Solo aire sobre posición indicada pero sin que suene la nota.

 = Trémolo "abierto-cerrado" rápido obtenido con la mano sobre la sordina wa-wa.

 = variación de velocidad del trémolo "abierto-cerrado" con la sordina wa-wa.

 = percutir con la mano sobre la boquilla. Se busca una sonoridad percusiva. Se indica solo para trombón y tuba.

Corno en Fa: utilizar sordina wa-wa de trombón en los momentos indicados. De no contar con una sordina wa-wa de trombón, todos los gestos del corno cambian a ser tocados bisbigliando.

Para las cuerdas:

 = indica presión de armónico.

 = trémolo entre dos notas sobre la misma cuerda alternando dedos siempre.

 = trémolo entre dos notas sobre diferentes cuerdas.

 = trémolo de arco tan cerrado como sea posible.

Para las cuerdas (continuación):

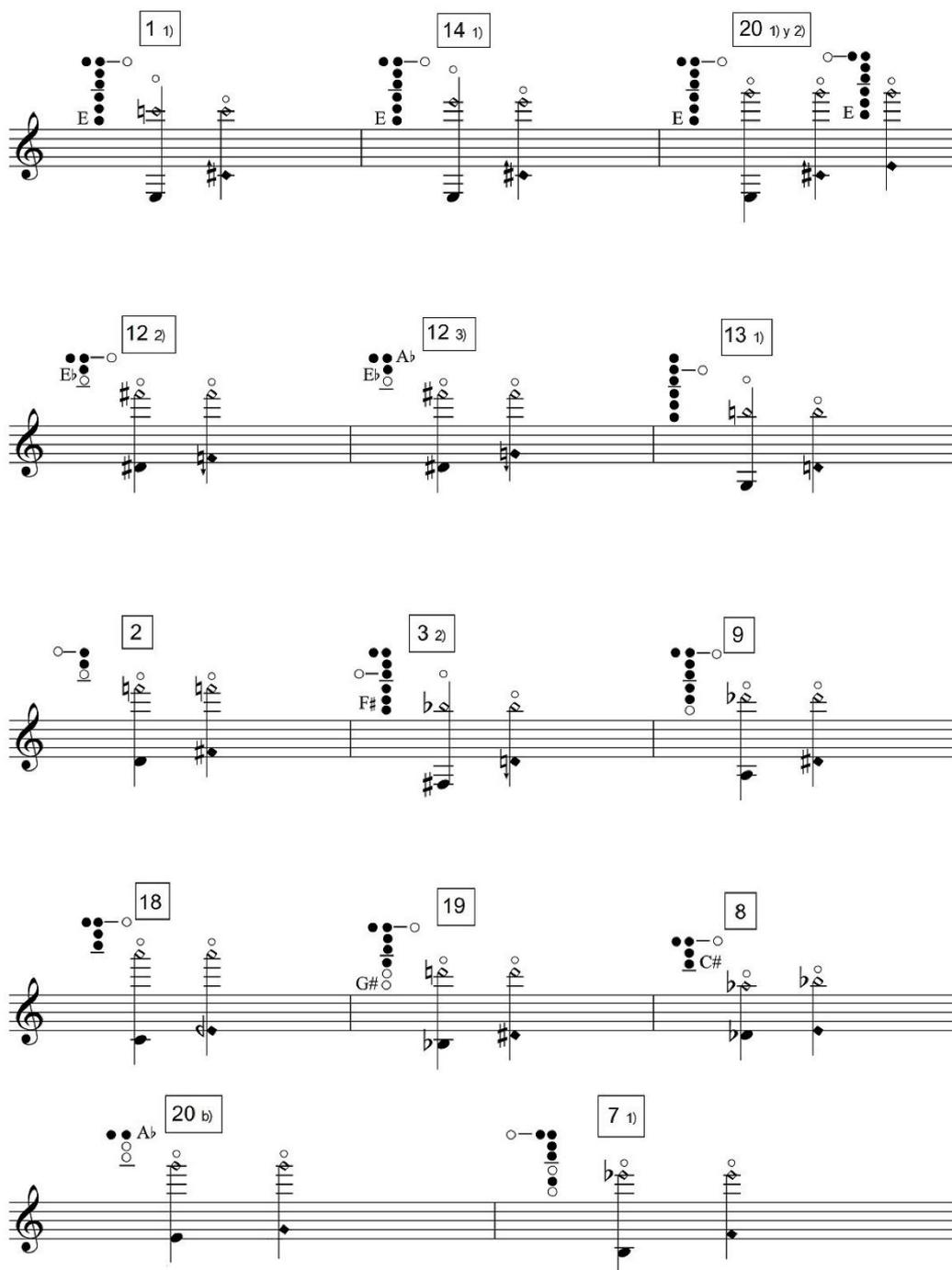
 = glissando de armónicos. Comenzar el gliss. inmediatamente y recorrer toda la duración de manera continua.

 = Percutir col legno sobre las cuerdas indicadas, Sol y Re en este caso, partiendo desde la altura de los armónicos de octava hasta lo más cerca posible del puente sobre las mismas cuerdas. En todo este gesto la mano izq. está silenciando todas las cuerdas.

 = arrojar el arco de manera que rebote a lo largo de toda la duración mientras la mano izq. produce el glissando de armónicos desde la nota más aguda de la cuerda I° hasta terminar el recorrido.

NOTA: es necesario que todas las cuerdas toquen siempre "sul pont", bien cerca del puente, salvo indicación contraria.

Trémolo Multifónicos Clarinete Solo



1 1) E

14 1) E

20 1) y 2) E

12 2) Eb

12 3) Eb

13 1) Eb

2) F#

3 2) F#

9) F#

18) G#

19) G#

8) G#

20 b) Ab

7 1) Ab

$\text{♩} = 52$

Flauta

Oboe

Clarinete in Bb

Fagot

Corno en Fa

Trompeta en Bb

Trombón

Tuba

Solo Clarinete en Bb

Violín I

Violín II

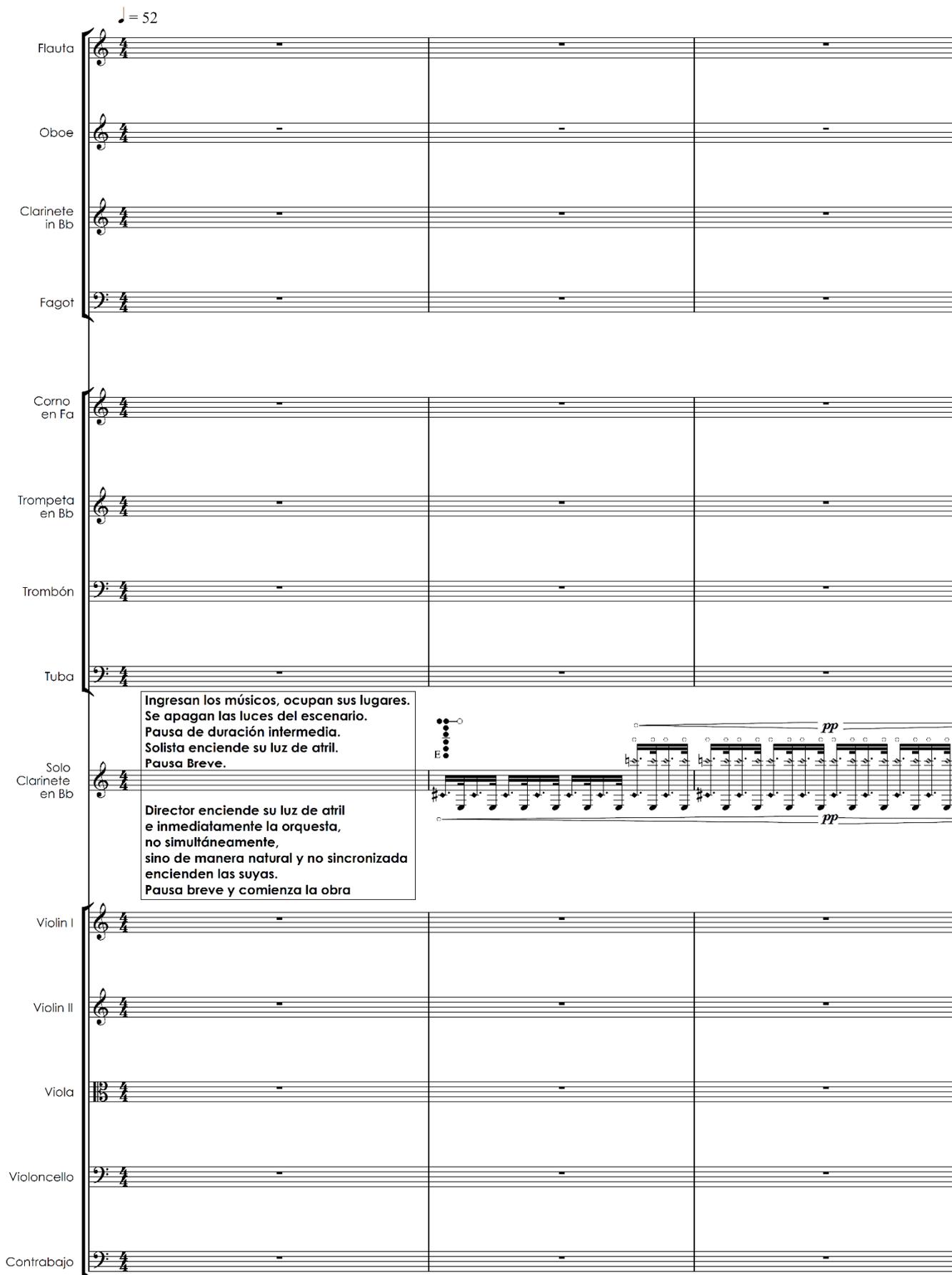
Viola

Violoncello

Contrabajo

Ingresan los músicos, ocupan sus lugares.
Se apagan las luces del escenario.
Pausa de duración intermedia.
Solista enciende su luz de atril.
Pausa Breve.

Director enciende su luz de atril e inmediatamente la orquesta, no simultáneamente, sino de manera natural y no sincronizada encienden las suyas.
Pausa breve y comienza la obra



Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn. *solo aire (sacar boquilla poner a la inversa sobre el tubo y soplar)*
simile
pp

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I *ppp*

Vln. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

A

Fl.

Ob.

Cl.

Fg. *slap tongue (sin caña)*
p

Hn. *solo aire*

Tpt.

Tbn. *solo aire (sacar boquilla poner a la inversa en el tudeal y soplar)*
simile
pp

Tba. *solo aire*

Cl. *p*

Vln. I *gliss.*
ppp

Vln. II *gliss.*
ppp

Vla. *gliss.*
ppp

Vc. *gliss.*
ppp

Cb. *gliss.*
ppp

15

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

slap tongue

(slap t.)

mf

solo aire (sacar boquilla poner a la inversa sobre el tubo y soplar)

simile

mp

p

solo aire

mf

mp

p

18

Fl.

Ob. *slap tongue (sin caña)*
p

Cl. *(slap t.)*
p

Fg. *(slap t.)*
p

Hn. *mf*

Tpt.

Tbn.

Tba. *popping*
p

Cl. *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

23 **B** ♩ = 70

♩ = 52

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

33 **C** ♩ = 80

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt. *wa wa*
+ $\sharp\sharp$ \circ
<mf>

Tbn. *wa wa*
+ $\sharp\sharp$ \circ
<mf>

Tba.

Cl. **E**

solo
Jeté

gliss. c

p

Vln. I *sf > p*

Vln. II *sf > p*

Vla. Π° 8^{va} *gliss.* *ppp*

Vc. Π° 8^{va} *gliss.* *ppp*

Cb. Π° 8^{va} *gliss.* *ppp*

D ♩ = 52

36

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

①@bisbigliando

pp

solo aire [sacar boquilla poner a la inversa sobre el lobo y soplar]

senza sord.

simile

mp

tutti gliss. gliss. pp

tutti gliss. gliss. pp

(8) gliss. gliss. pp

(8) III^o-VI^o gliss. gliss. pp

(8) gliss. gliss. pp

43

Fl.

Ob. *sin caña* (slap t.) *p*

Cl. (slap t.) *p*

Fg. *sin caña* (slap t.) *p*

Hn. *simile* *mp*

Tpt. *simile* *mp*
senza sord.
solo aire (sacar boquilla poner a la inversa sobre el tubo y soplar)

Tbn. *mp*

Tba. *colocar boquilla* popping

Cl. *mp*

Vin. I *col legno battuto sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* *mp*

Vin. II *col legno battuto sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* *mp*

Via. *col legno battuto sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* *mp*

Vc. *col legno battuto sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* *mp*

Cb. *col legno battuto sul pont.* → *sul tasto* → *sul pont.* *mp*

♩ = 86

46

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

pp

pp

pp

pp

arco

arco III°

arco

arco IV°

arco

G#

E

50

Fl.

Ob.

Cl.

Fg. (slap t.)

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

III°

IV°

F

Fl. *vib. (simile)* *pp*

Ob. *pp*

Cl. *vib. (lo más rápido posible)* *pp*

Fg. *pp*

Hn. *simile* *pp*

Tpta. *simile* *pp*

Tbn. *simile* *pp*

Tba. *simile* *pp*

Cl. *pp*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

G♯ = 86

63

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

colocar boquilla

wa wa

f

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gliss.

pp

sf

p

Jeté

(tutti)

III°

II°

II°

69

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

bouché (eco)

pppp

p

mp

mp

mp

mp

III^o

8^{va}

II^o

8^{va}

II^o

8^{va}

(8)

72 H

Fl. *pp*

Ob.

Cl. ① *bisbigliando* *pp*

Fg.

Hn. *simile* *pppp*

Tpt. (wa wa) *pp*

Tbn. (aire) *mf*

Tba. colocar boquilla (aire) *mf*

Cl.

Vln. I tutti Jeté *sf > p* *sf > p*

Vln. II tutti Jeté *sf > p* *sf > p*

Vla. arco *pp*

Vc. III° *mp*

Cb. III° *mp*

78

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

simile

pppp

pp

mp

mp

pp

pp

pp

mp

pp

♩ = 52

90

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp

p

p

VI°

gliss.

VI°

gliss.

J ♩ = 86

CORNO

TPTA.

TBN.

TUBA

95

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

con wa wa de trombón

rápido + $\frac{1}{2}$ \circ lento

simile

ppp pp ppp pp ppp

wa wa

rápido + $\frac{1}{2}$ \circ lento

simile

ppp pp ppp pp ppp

wa wa

rápido + $\frac{1}{2}$ \circ lento

simile

ppp pp ppp pp ppp

con sord.

ppp pp ppp

107

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl. *mp* *ppp* *mf* *mf (possible)*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Vc. *pp* *pp*

Cb. *ppp*

gliss. sobre toda la cuerda sin desamar la posición de la mano Izq.

II° *gliss.* *gliss.*

II° simile *gliss.* *gliss.*

gliss. sobre toda la cuerda sin desamar la posición de la mano Izq.

II° *gliss.* *gliss.*

L

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Al escuchar el bisbigliando en re de las maderas comenzar con disminuyendo y esperar la señal del director para detenerse.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

114

FLAUTA OBOE CL. SIB FAGOT

bisbigliando rápido lento simile

ppp pp ppp pp ppp

STOP

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

col legno battuto
VI° - III°

pp

PARA TODAS LAS CUERDAS:
Silenciar todas las cuerdas
con mano izq.

Percutir col legno desde el
extremo más agudo cerca del
puente hasta la altura de
armónicos indicada

117

Fl. *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Ob. *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Cl. *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Fg. *ppp* *pp* *ppp*

repetir la secuencia en el orden escrito.
 ☺ es ad libitum.

repetir la secuencia en el orden escrito.
 ☺ es ad libitum.

repetir la secuencia en el orden escrito.
 ☺ es ad libitum.

repetir la secuencia en el orden escrito.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl. *mp* *ppp* *mf (posible)* *mf (posible)*

VI° - III° col legno battuto

Vln. I *pp* *mf (posible)* *pp*

Vln. II *pp* *mf (posible)* *pp*

Vla. *pp* *mf (posible)*

Vc. *pp*

Cb. *mf (posible)* *pp* *mf (posible)*

VI° - III° col legno

VI° - III° col legno battuto

VI° - III° col legno battuto

VI° - III° col legno battuto

120

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn. wa wa de trombón + mf

Tpt. wa wa + mf

Tbn. wa wa + mf

Tba.

Cl. mp

Vln. I VI $^{\circ}$ mf gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

Vln. II VI $^{\circ}$ mf gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

Vla. III $^{\circ}$ 8 $^{\text{va}}$ pp mp

Vc. mf (possible) pp III $^{\circ}$ 8 $^{\text{va}}$ mp

Cb. arco III $^{\circ}$ 8 $^{\text{va}}$ pp mp

M

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Jeté *gliss.*
pp

Vln. II

Jeté *gliss.*
pp

Vla.

Vc.

gliss. sopra toda la cuerda sin desarmar la posición de la mano lza.
pp

11° simile gliss. gliss.
pp

Cb.

11° simile gliss. gliss.
ppp

149

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

ad libitum

Cl. Musical notation showing a complex rhythmic pattern with 'pp' dynamics and 'ad libitum' marking.

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

On/Off. Puede ejecutarse de manera proporcional al compás. En todo caso no es necesaria una sincronización estricta entre partes.

Main musical score for various instruments including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpta.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

pp

p

167

Fl. *On*

Ob. *On*

Cl. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Fg. *On*

Hn. *ord.* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

Tpt. *On* *wa wa* *(lento)*

Tbn. *On*

Tba. *On*

Cl. *p* *p*

Proporcional al compás

col legno battuto

Vln. I *On* *pp*

Vln. II *On* *pp*

Vla. *On* *pp*

Vc. *On* *pp*

Cb. *On* *pp*

pp

Para todas las cuerdas:
 Apagar las cuerdas con mano izq.
 y percutir col legno las cuerdas
 indicadas.

Sul fasto - ord. - Sul pont. es
 Ad libitum

171 **R**

Fl. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Ob. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Cl. *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Fg.

Hn. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

Tpt. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Tbn. *p* *mf* *p* *con batuta*

Tba. *p* *mf* *p* *con batuta*

Cl. *p* *p*

Vln. I *mf* *pp*

Vln. II *pp* *mf* *pp*

Vla. *mf* *pp*

Vc. *pp* *mf* *pp*

Cb. *pp* *mf* *pp*

Annotations: "Proporcional al compás", "Popping", "con batuta".

180 **S**

Fl. *p*

Ob.

Cl. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Fg. *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Hn. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

Tpt. *p*

Tbn. *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Tba. *p* *mf* *p*

Cl. *p* *p*

Vln. I *mf* *pp* *ppp*

Vln. II *mf* *pp*

Vla. *mf* *pp*

Vc. *mf* *pp*

Cb. *mf* *pp*

Proporcional al compás "Popping"

E♭ A> E♭

183

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

ppp *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

ppp

ppp

189 $\text{♩} = 80$

T

Fl. *trémolo estrico en fusas*
bisbigando sempre

Ob. *trémolo estrico en fusas*
bisbigando sempre

Cl. *trémolo estrico en fusas*
bisbigando sempre
ppp

Fg. *trémolo estrico en fusas*
bisbigando sempre
ppp

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl. *pp*

Vin. I *trémolo estrico en fusas*
arco (sul pont. sempre)
ppp

Vin. II *trémolo estrico en fusas*
arco (sul pont. sempre)
III^o
ppp

Vla. *trémolo estrico en fusas*
arco (sul pont. sempre)
II^o
ppp

Vc. *trémolo estrico en fusas*
arco (sul pont. sempre)
II^o
ppp

Cb. *trémolo estrico en fusas*
arco (sul pont. sempre)
II^o
ppp

194

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl. *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 194 to 197. The score is for a full orchestra and includes a solo clarinet. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass) are marked with *ppp* and *pp* dynamics. The solo clarinet has a complex, rapid passage in measure 195, marked *pp*. The strings play sustained chords in measures 196 and 197, also marked *pp*. The woodwinds have some melodic fragments in measures 196 and 197. The percussion parts (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba) are silent throughout. The score is in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

199 **U**

Fl. *pp* *ppp*

Ob. *pp* *ppp*

Cl. *ppp*

Fg. *ppp*

Hn. *trémolo estirico en fusas* wa wa de trombón *ppp*

Tpt. *trémolo estirico en fusas* wa wa *ppp*

Tbn. *trémolo estirico en fusas* wa wa *ppp*

Tba. con sord. *ppp*

Cl. *E* *ppp*

Vln. I *ppp*

Vln. II *ppp* III°

Vla. *ppp* II°

Vc. *ppp* II°

Cb. *ppp* II°

204

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Hn. *pp* *p*

Tpt. *pp* *p*

Tbn. *pp* *p*

Tba. *pp* *p*

Cl. *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 204, 205, and 206. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tba.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 2/4 time. Measures 204 and 205 feature a sustained, low-intensity (*pp*) chordal texture in the woodwinds and strings. In measure 206, there is a dynamic shift to *p* for the brass instruments (Hn., Tpt., Tbn., Tba.) and a melodic line in the Flute and Oboe. The Clarinet part in measure 204 consists of a rapid sixteenth-note pattern. The page number '204' is written at the top left of the first staff.

209 **V**

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Hn. *p*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

Tba. *p*

Cl. *p*

Vin. I *p*

Vin. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 209 and marked with a Roman numeral 'V' in a box, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tba.). The string section includes Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A solo Clarinet (Cl.) part is also present. The score is in 4/4 time. Measures 209 and 210 show woodwinds and strings playing sustained notes with a piano (*p*) dynamic. Measure 211 features a complex rhythmic pattern in the solo Clarinet part, also marked *p*. The brass instruments (Hn., Tpt., Tbn., Tba.) have rests in measures 209 and 210, with notes appearing in measure 211. The strings play sustained notes throughout. Performance markings include slurs and dynamic accents.

212

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Hn. *p* *pp*

Tpt. *p* *pp*

Tbn. *p* *pp*

Tba. *p* *pp*

Cl. *pp*

Vln. I *p* *ppp*

Vln. II *p* *ppp*

Vla. *p* *ppp*

Vc. *p* *ppp*

Cb. *p* *ppp*

•••
• C#

Detailed description: This page of a musical score covers measures 212 to 215. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measures 212-214 feature woodwinds and strings playing sustained notes with a dynamic of *p* (piano). In measure 215, the woodwinds and strings play *pp* (pianissimo), while the solo Clarinet (Cl.) plays a rapid sixteenth-note passage marked *ppp* (pianississimo). A key signature change to one sharp (C#) is indicated by a double dot and a sharp sign above the staff in measure 215. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

217 W

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Hn. *+*

Tpt. *+*

Tbn. *+*

Tba. *+*

Cl. *p* *mp* C#

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

220

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Hn. *pp*

Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

Tbc. *pp*

Cl. *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Via. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Woodblock

Detailed description: This page of a musical score covers measures 220 through 223. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass section (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba) all play sustained notes in measure 220, marked *pp*. The Clarinet part includes a woodblock pattern in measure 221, also marked *pp*. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) and the Tuba part have sustained notes in measure 220, with the Tuba part marked *pp*. In measure 222, the strings and Tuba continue their sustained notes. In measure 223, the Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts have sustained notes marked *pp*, while the Tuba part has a sustained note marked *pp*. The woodwinds and brass are silent in measures 222 and 223.

224

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ppp

pp

ppp

ppp

ppp

ppp

227 **X**

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Hn. *p*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

Tba. *p*

Cl. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

231

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp* *mp*

Fg. *pp* *p*

Hn. *pp*

Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

Tba. *pp*

Cl. *pp* *mp*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 231, 232, and 233. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).
- Measure 231: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon play a melodic line marked *pp*. Horn, Trumpet, and Trombone play a sustained note marked *pp*. Tuba plays a sustained note marked *pp*. Clarinet (bottom) plays a complex rhythmic pattern marked *pp*.
- Measure 232: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon continue their melodic line. Horn, Trumpet, and Trombone continue their sustained note. Tuba continues its sustained note. Clarinet (bottom) continues its rhythmic pattern.
- Measure 233: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon play a melodic line marked *mp*. Horn, Trumpet, and Trombone are silent. Tuba is silent. Clarinet (bottom) plays a complex rhythmic pattern marked *mp*.
- Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass enter in measure 233 with sustained notes marked *mp*, *mp*, *p*, *p*, and *p* respectively.

Y

234

Fl. *mp*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Hn. *mp*

Tpt. *mp*

Tbn. *mp*

Tba. *mp*

Cl. *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

237

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg.

Hn. *p*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

Tba. *p*

Cl. *p* *mp*

Vln. I

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Woodblock

Detailed description: This page of a musical score covers measures 237 to 240. The score is arranged in a standard orchestral format. Measures 237 and 238 are in 2/4 time, while measures 239 and 240 are in 4/4 time. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass section (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba) play sustained notes in measures 237 and 238, marked with a piano (*p*) dynamic. In measure 239, the woodwinds and brass continue with sustained notes, while the strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) and woodblock play a rhythmic pattern. The woodblock part is marked with a piano (*p*) dynamic. In measure 240, the woodwinds and brass play sustained notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The strings and woodblock play a rhythmic pattern, with the woodblock marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The woodblock part is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

240

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Hn. *pp*

Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

Tba. *pp*

Cl. *pp*

Vln. I *mp*

Vln. II

Vla.

Vc. *b2*

Cb. *b2*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 240, 241, and 242. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.), all playing *p* dynamics. The brass section includes Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tba.), all playing *pp* dynamics. The string section includes Violin I (Vln. I) playing *mp*, Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Cb. part features a *b2* dynamic marking. The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

243

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Hn. *mp*

Tpt. *mp*

Tbn. *mp*

Tba. *mp*

Cl. *mp*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

246 **Z**

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Cl. *ppp*

Fg. *ppp*

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl. *pp* *p*

Vln. I *ppp*

Vln. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

249

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

252

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

254

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Off

Director apaga su luz junto con la orquesta de manera no sincronizada, de a poco y de manera natural hasta que queda encendida solo la luz del solista. Pausa y luego la apaga.

ppp

Detailed description of the musical score: The score is for page 67, starting at measure 254. It features a 4/4 time signature. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba) and string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) are mostly silent, with rests in their staves. The Clarinet part (soloist) has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, marked with a *ppp* dynamic. A text box on the right side of the page provides instructions for the conductor regarding the lighting of the soloist and the orchestra. The text reads: 'Off Director apaga su luz junto con la orquesta de manera no sincronizada, de a poco y de manera natural hasta que queda encendida solo la luz del solista. Pausa y luego la apaga.' The score ends with a double bar line at the end of measure 257.

